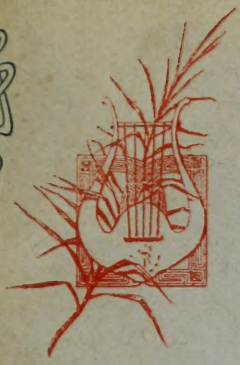
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04164 9625

Malherbe, Charles Théodore
(ed.)
Programme des quatre concerts d'orchestre de musique française moderne

ML
42
P3M3



ADMINISTRATION DE CONCERTS

A. DANDELOT

83, rue d'Amsterdam

SALLE GAVEAU

QUATRE
Concerts d'Orchestre
DE
MUSIQUE FRANÇAISE
MODERNE

sous le Patronage de

A. DURAND & FILS

EDITEURS

PRIX DU PROGRAMME : **0 fr. 50**

Vendu au profit des Victimes de l'Inondation

PROGRAMME

des

QUATRE CONCERTS D'ORCHESTRE

de

MUSIQUE FRANÇAISE

MODERNE

sous le Patronage de

A. DURAND et FILS, Éditeurs

Les Notices de ce Programme ont été rédigées par

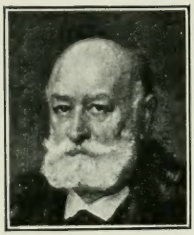
M. Charles MALHERBE, Bibliothécaire de l'Opéra.

(Tous droits de reproduction et de traduction réservés).

ML
42
P3M3

LIBRARY
AUG 9 1965
UNIVERSITY OF TORONTO

997874



C'est une pensée des plus touchantes qui a fait naître ces concerts. La piété filiale y joue un rôle discret, qui en précise le caractère et en rehausse le prix : l'acte musical ressemble presque à une bonne action.

Il y a quelques mois, en effet, la mort ravissait à l'affection des siens, comme à la sympathie de tous, un homme qui avait tenu sa place dans le monde de la musique. Organiste, il avait, surtout dans la pratique de l'harmonium, conquis une juste notoriété; compositeur, il avait écrit des morceaux de piano dont le succès s'affirme encore par la vente de milliers d'exemplaires en tous pays; éditeur, enfin, il avait donné l'essor à une maison qui, par l'importance et l'élégance de ses publications, s'élève au premier rang, entre toutes celles de France et de l'étranger. *Auguste Durand*, c'est de lui qu'il s'agit, aimait profondément l'art et les artistes; ceux-là peuvent en témoigner, qui ont eu, comme le signataire de ces lignes, l'honneur et le plaisir d'être admis dans son intimité, d'apprécier la sagesse de son esprit, de connaître la bonté de son cœur.

Depuis longtemps il se préoccupait d'accroître la notoriété des compositeurs dont il publiait les œuvres. Il ne suffit pas, en effet, qu'un livre soit édité pour qu'il soit lu ; il ne suffit pas qu'une partition soit gravée pour qu'elle soit jouée. Sans doute le morceau de piano et la mélodie trouvent aisément un public ; mais la sonate, le quatuor, comment les répandre ? Comment donner à l'auteur ce bénéfice moral qu'entraîne la diffusion de son œuvre ? *Auguste Durand* avait donc songé à organiser à ses frais des séances de musique de chambre, où les auditeurs, admis par invitation, pourraient connaître les œuvres principales de son fonds, non plus seulement *de visu*, mais bien *de auditu*.

Telle est l'idée première qu'a reprise, en la développant, son fils et associé, maintenant successeur, M. *Jacques Durand*. Celui-ci a pensé que la Musique de chambre trouve, depuis quelques années, des débouchés suffisants, grâce à la création d'assez nombreuses sociétés de quatuors qui fonctionnent à Paris comme en province, et dont les efforts semblent soutenus par la faveur du public. Mais il a osé se tourner vers l'orchestre : l'orchestre, cette grande voix qui pour le prix rivalise avec celle des ténors italiens et justifie la boutade fameuse de Th Gautier sur « le plus cher de tous les bruits » ; l'orchestre, cet objet de luxe qui fait rares, et pour cause, les concerts symphoniques; l'orchestre enfin, cet idéal qu'entrevoient tous les musiciens et que seul, faute de portes ouvertes, un petit nombre peut atteindre. Et puis la nouveauté n'attire point la foule ; l'auditeur qui paye se méfie de ce qu'il ignore, il se complaît dans la routine, et garde ses préférences pour les sentiers battus. A ces raisons d'autres s'ajouteraient encore si l'on voulait démontrer comment et pourquoi tant de jeunes (or, disait Reyer, on est jeune tant qu'on n'a pas à son actif un grand succès), se lamentent de végéter dans l'ombre, et attendent un tour qui ne vient jamais, ou ne vient que trop rarement.

Alors, M. *Jacques Durand* a pensé à ces jeunes, à ceux-là, du moins, dont il avait publié les œuvres, et il a voulu donner à cette publication le complément luxueux de l'exécution; il a recruté des interprètes et un public pour quelques-uns de ceux dont il avait déjà, comme éditeur, encouragé les premiers essais de composition, et il fait aujourd'hui leur présentation sous le patronage de deux anciens qui peuvent passer pour les piliers musicaux de sa maison, deux maîtres : C. Saint-Saëns et Vincent d'Indy. Quatre séances sont organisées dans le cadre de la salle Gaveau; la portée artistique en a été comprise et la valeur musicale assurée par MM. Edouard Colonne et Camille Chevillard, puisqu'ils ont autorisé les membres de leur orchestre à y prendre part. Quant à la recette, elle sera partagée entre les victimes de l'inondation qui vient de causer tant de désastres à Paris, et à la Société de secours mutuels des employés du commerce de musique. Ainsi la musique associe sa beauté à celle de la charité ; elle est la poésie du cœur et, dans le cas présent, elle devient une des formes du culte où se manifeste la religion du souvenir.

Mercredi 16 Février 1910, *à 9 heures du soir*

1ER CONCERT

avec le concours de MM.

A. GUILMANT et Louis AUBERT

1. **Fervaal**, Prélude du 3me acte . . . . . VINCENT D'INDY

2. **Suite Française** *(ré majeur)* . . . . . ROGER-DUCASSE
   I. *Ouverture.* — II. *Bourrée.* —
   III. *Récitatif et Air.* — IV. *Menuet vif.*

3. **Fantaisie** pour Piano et Orchestre. . . . . LOUIS AUBERT
   Au Piano : **L'AUTEUR**

4. **Troisième Symphonie** avec Orgue *(ut mineur)* op. 78 . C. SAINT-SAËNS
   I. a. *Adagio — Allegro Moderato* — b. *Poco Adagio.*
   II. a. *Allegro Moderato* — b. *Maestoso. — Allegro.*
   Orgue : **M. A. GUILMANT**

L'Orchestre sous la direction de M. RHENÉ-BATON

Mercredi 23 Février 1910, *à 9 heures du soir*

2ME CONCERT

avec le concours de

Mme DURAND-TEXTE

et de MM.

Vincent d'INDY et A. FERTÉ

1. **Ariane et Barbe-Bleue**, Prélude du 3me Acte. . . . . PAUL DUKAS

2. **Parysatis**, Airs de Ballet . . . . . C. SAINT-SAËNS
   I. *Entrée (quasi adagio).* — II. *Modéré.* —
   III. *Molto Allegro.*

3. **Le Jet d'Eau** (Chant et Orchestre) . . . . . CLAUDE DEBUSSY
   Chant : **Mme DURAND-TEXTE**

4. **Variations** pour Piano et Orchestre. . . . . RHENÉ-BATON
   Au Piano : **M. A. FERTÉ**.

5. **Deuxième Symphonie** *(si bémol)* op. 57 . . . . . VINCENT D'INDY
   I. *Extrêmement lent. — Très vif.*
   II. *Modérément lent.*
   III. *Modéré. — Très animé.*
   IV. *Lente. — Assez vif.*
   sous la direction de l'**AUTEUR**.

PIANO GAVEAU

L'Orchestre sous la direction de M. RHENÉ-BATON

Mercredi 2 Mars 1910, *à 9 heures du soir*

3ME CONCERT

avec le concours de MM.

Gabriel PIERNÉ Vincent d'INDY
Claude DEBUSSY et G.M. WITKOWSKI

1. **Ouverture d'Andromaque** . . . . . C. SAINT-SAËNS

2. **Izéyl**, Suite d'Orchestre . . . . . GABRIEL PIERNÉ
   I. a. *Entrée du Roi.* — b. *Entrée des Princesses.*
   II. a. *Introduction et Lamento.* — b. *Sérénade à Izéyl.*
   sous la direction de l'**AUTEUR**

3. **Rapsodie Espagnole** . . . . . MAURICE RAVEL
   I. *Prélude à la Nuit* — II. *Malaguena.* —
   III. *Habanera.* — IV. *Feria.*

4. **Fantaisie** pour Hautbois et Orchestre op. 31 . . . . . VINCENT D'INDY
   Hautbois : *M. GAUDARD.*
   sous la direction de l'**AUTEUR**

5. **Rondes de Printemps**, Images no 3 (1re Audition) . . . CLAUDE DEBUSSY
   sous la direction de l'**AUTEUR**

6. **Première Symphonie** *(ré mineur)* . . . . . G.M. WITKOWSKI
   I. *Lent et solennel.* — *Animé.*
   II. *Très lent.* — *Animé.*
   sous la direction de l'**AUTEUR**

L'Orchestre sous la direction de M. RHENÉ-BATON

Mercredi 9 Mars 1910, *a 9 heures du soir*

4ME CONCERT

avec le concours de

Mme MELLOT-JOUBERT & M. Vincent d'INDY

1. **Jour d'Été à la Montagne**, op. 61 . . . . . VINCENT D'INDY
   I. *Aurore.* — II. *Jour (Après-Midi sous les Pins).* — III. *Soir.*
   sous la direction de l'**AUTEUR**

2. **Deux Poèmes** (Chant et Orchestre) . . . . . ANDRÉ CAPLET
   a. **Préludes.** — *b.* **Angoisse.**
   Chant : **Mme MELLOT-JOUBERT.**

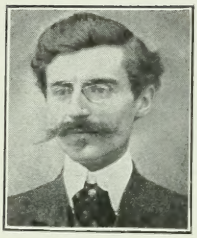
3. **Phaéton**, Poème Symphonique, op. 39 . . . . . C. SAINT-SAËNS

4. **La Mer**, Esquisses Symphoniques . . . . . CLAUDE DEBUSSY
   I. *De l'Aube à Midi sur la Mer.*
   II. *Jeux des Vagues.*
   III. *Dialogue du Vent et de la Mer.*

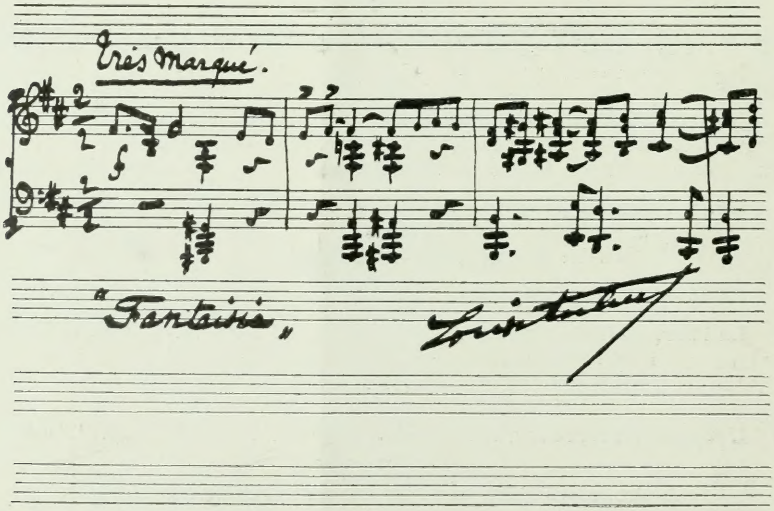
5. **L'Apprenti Sorcier**, Poème Symphonique . . . . . PAUL DUKAS

L'Orchestre sous la direction de M. RHENÉ-BATON

LOUIS AUBERT

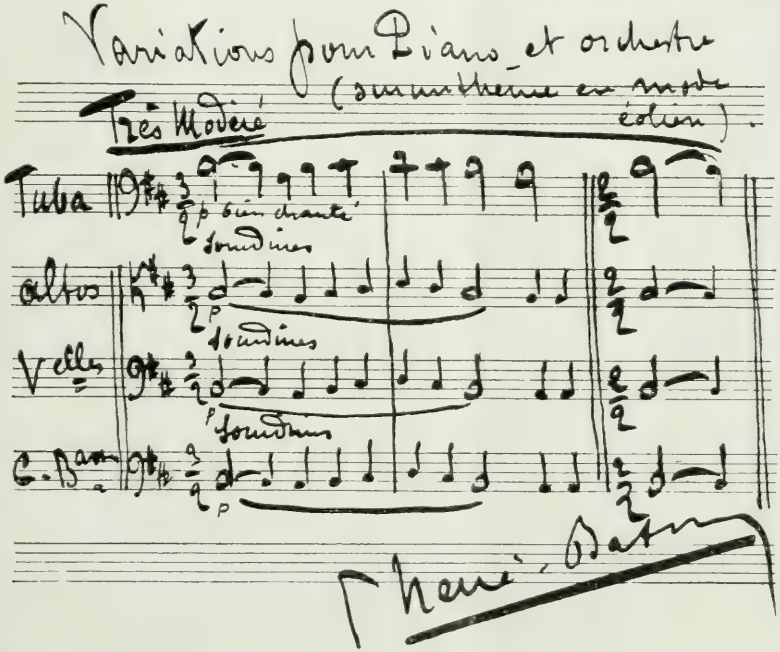


Né à Paramé (Ille-et-Vilaine), le 15 février 1877, Aubert (Louis-François-Marie), montra de bonne heure ses dispositions musicales, puisqu'à dix ans il obtenait déjà au Conservatoire une seconde médaille de solfège. Ses classes se poursuivirent dans le même établissement, où lui furent décernés en 1889 une première médaille de solfège, en 1893 un deuxième prix de piano, en 1896 un premier accessit d'harmonie, en 1897 un deuxième prix d'harmonie, en 1898 un deuxième prix d'accompagnement, et le premier l'année suivante. Il avait eu comme professeurs, Diémer pour le piano, Lavignac pour l'harmonie, et Gabriel Fauré pour la composition. La maison Durand a déjà publié de lui plusieurs ouvrages, entre autres un madrigal pour piano et flûte, des mélodies et des morceaux de piano, tous d'intéressante facture, empreints d'une grâce toute personnelle et d'un sentiment exquis. L'œuvre de théâtre à laquelle il travaille présentement s'annonce poétique et charmante : la mélodie coule de source, abondante et variée, claire, sans banalité, avec des reflets irisés que lui donne l'élégance souple et raffinée des accompagnements. L'auteur est un « jeune » dont la foule sait à peine le nom, mais que les connaisseurs estiment et à qui semblent promis les plus heureux destins.



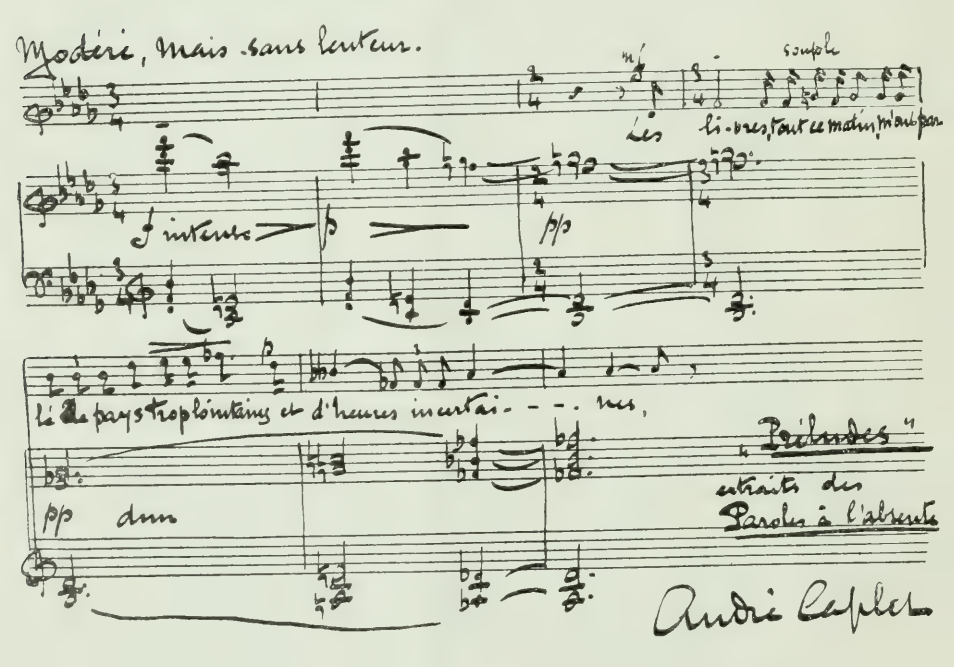
RHENÉ-BATON

Né à Courseulles-sur-Mer (Calvados), le 5 septembre 1879, M. Rhené-Baton, après avoir fait ses études classiques, entra au Conservatoire de Paris dans une des classes supérieures de piano; mais il en sortit au bout de deux années, afin de se consacrer plus spécialement à la composition. Elève de M. André Bloch, d'abord, puis de M. André Gedalge, il s'initia, sous la direction de ces maîtres éminents, à toutes les difficultés de son art, et, pour ses débuts, présenta en 1902 à la Société Nationale, deux mélodies qui trouvèrent auprès du public le plus favorable accueil. Outre les Variations *pour piano et orchestre qui figurent au présent programme, M. Rhené-Baton a composé une suite d'orchestre,* Fresques antiques, *exécutée à Monte-Carlo,* Prélude et fugue *pour orchestre, de nombreuses mélodies et divers morceaux de piano publiés, sans parler d'un ballet et d'un drame lyrique encore inédits. Rappelons ici qu'il fut, pendant un an, chef des chœurs à l'Opéra-Comique et qu'il vient de se révéler comme chef d'orchestre. Entre autres qualités précieuses, il possède un sens artistique éminemment développé, la profonde et juste connaissance des œuvres qu'il interprète; il a la science des préparations, je veux dire l'art de faire travailler les artistes qu'il dirige, et de régler l'équilibre des forces instrumentales; il a le souci des moindres nuances qui lui permet de donner aux sonorités leur réelle valeur et aux mouvements leur véritable effet, il inspire confiance à ceux que son ardeur enflamme et que sa prudence contient, il les mène où il veut, et comme il veut. Ce ne sera pas le moindre résultat de ces concerts de* Musique française, *s'ils ont servi à mettre en lumière, non seulement des œuvres et des auteurs, mais encore un chef d'orchestre au nom prédestiné, et dont les coups d'essai semblent des coups de maître.*



ANDRÉ CAPLET

Elève de Xavier Leroux pour l'harmonie, de Paul Vidal pour l'accompagnement, de Ch. Lenepveu pour la composition, M. Caplet (André-Léon), né au Havre (Seine-Inférieure), le 23 novembre 1878, a parcouru, en l'espace de cinq ans, le stade de ses études au Conservatoire de Paris, et conquis, chaque année, un laurier nouveau : 1897 *et* 1898, 2e *et* 1er *prix d'harmonie ;* 1899, 1er *accessit de contrepoint et fugue,* 2e *accessit d'accompagnement;* 1900, 2e *prix d'accompagnement ;* 1902, 1er *prix d'accompagnement et grand prix de Rome avec sa cantate* Myrrha. *Le nombre de ses œuvres est naturellement, vu son âge, encore assez peu considérable; mais il s'en dégage un sentiment très personnel, une émotion profonde et communicative; la forme est particulièrement raffinée; les harmonies dissonantes et les rythmes compliqués plaisent à l'auteur, qui en tire les effets les plus curieux et les plus variés. Il est de ceux qui promettent et de qui même on peut attendre beaucoup.*



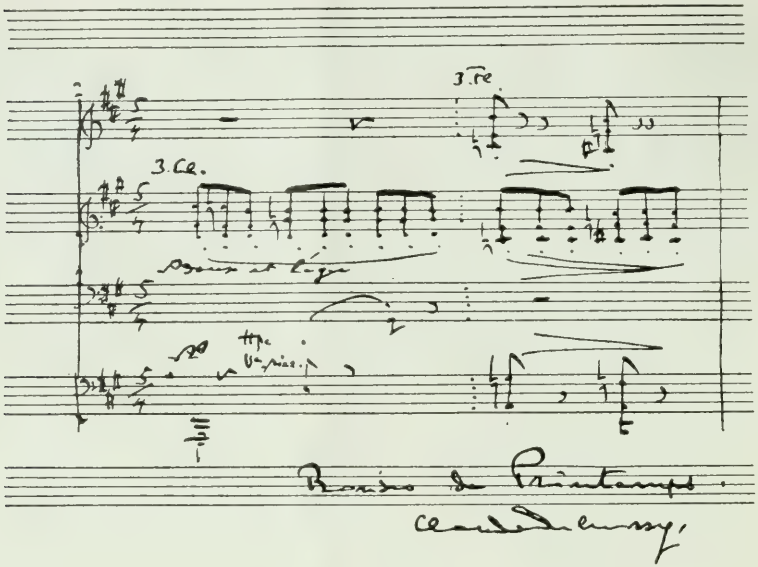
CLAUDE DEBUSSY

L'étude que M. Romain Rolland a consacrée à Claude Debussy dans son livre magistral : Musiciens d'aujourd'hui, *débute ainsi: « La première représentation de* Pelléas et Mélisande, *le 30 avril 1902, a été un des faits les plus considérables de l'histoire de la musique française, un fait dont l'importance ne peut être comparée qu'à la première représentation à Paris de* Cadmus et Hermione *de Lully, d'*Hippolyte et Aricie *de Rameau, ou d'*Iphigénie en Aulide, *de Gluck, une des trois ou quatre dates capitales de notre théâtre lyrique ». Une telle affirmation, sous la plume d'un juge aussi autorisé, équivaut presque à un brevet d'immortalité. Certes, il peut sembler dangereux de pronostiquer l'avenir, en tenant l'emploi de prophète; mais il n'est que juste de constater le présent, en faisant office d'historien, car tout démontre qu'à l'heure actuelle, M. Claude Debussy est une des figures musicales les plus en vue; son originalité apparaît aux moins clairvoyants; il compte aux yeux de tous, français ou étrangers; on le discute, on se passionne pour ou contre lui; mais nul ne l'ignore; bien plus, il fait école : on l'imite, ce qui doit passer pour le couronnement de la gloire.*

Remarque assez curieuse, ce hardi novateur a passé par la filière classique; s'il s'est libéré des formules, ce n'est point par ignorance, mais, au contraire, en toute connaissance de cause. Il fut même un élève studieux et brillant de notre Conservatoire parisien. Né à Saint-Germain-en-Laye, le 22 août 1862, Debussy (Achille-Claude), fait d'abord trois années de solfège, et gagne ainsi ses trois médailles de 1875 à 1876. Marmontel pour le piano, Larignac pour l'harmonie, Guiraud pour la composition, sont ses maîtres. En 1874 et 1875, il obtient le second, puis le premier accessit de piano; le deuxième prix lui échoit en 1877. Il remporte le premier prix d'accompagnement en 1880, le deuxième accessit de contrepoint et fugue en 1882, le premier second grand prix de Rome en 1883, et finalement le grand prix en 1884, avec sa remarquable cantate de l'Enfant prodigue. *Il a parcouru ainsi, en dix-années, le cycle des principales récompenses que peut accorder l'Ecole; il sait désormais ce qui s'apprend; maître de sa plume, il ose écrire ce que lui conseillent son imagination et sa sensibilité; il s'élance dans une voie nouvelle, soutenu dans ses premiers essais, par cet éditeur intelligent et plein d'initiative qui avait nom G. Hartmann. Ses mélodies, ses morceaux de piano se répandent peu à peu; on applaudit* la Damoiselle élue; *on goûte le charme si poétique du* Prélude à l'après-midi d'un faune; *enfin le succès de* Pelléas et Mélisande *s'impose, comme une victoire en tous pays.*

Faut-il rappeler les Chansons de Bilitis, *les* Fêtes galantes, *le* Quatuor *pour cordes, les pièces symphoniques :* Nocturnes, *la* Mer, *etc ? toutes œuvres où s'est affirmée sa personnalité, et dont chacune, dès son apparition, provoque la curiosité, car il n'imite point; il reste bien lui-même et ne relève que de sa propre nature. Dans une attitude un peu fière et non sans grâce, il regarde de loin et de haut passer à ses pieds la banalité qui court vers le succès. Il ne descend pas jusqu'à la foule dont les vulgarités lui répugnent; il s'adresse aux délicats et les*

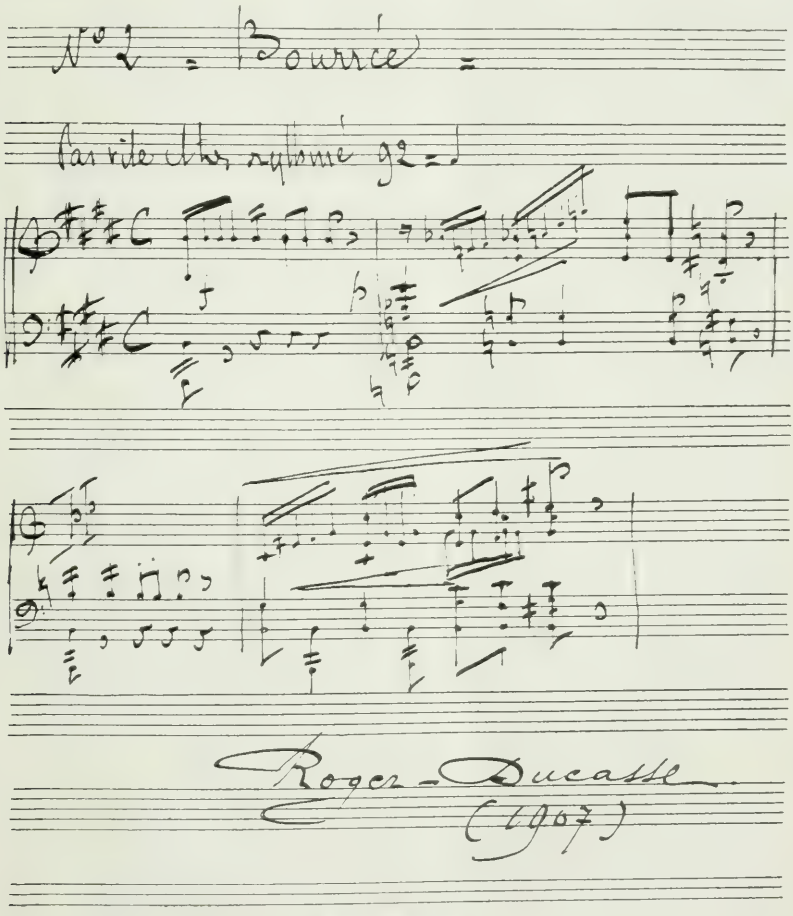
attire vers les sommets où il promène sa libre fantaisie. Son art est subtil et complexe; l'imprécision voulue de ses contours, la fluidité de ses harmonies, les reflets chatoyants de son instrumentation, tout en lui décèle une force de séduction, un charme, auxquels on ne résiste guère : il étonne d'abord, puis il ravit.



ROGER-DUCASSE

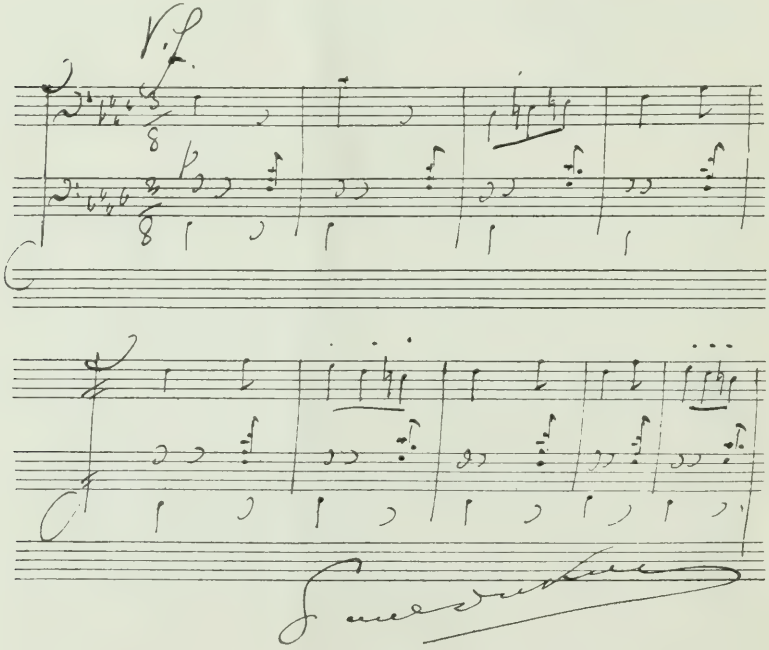
Né à Bordeaux, le 18 avril 1873, M. Ducasse (Jean-Jules-Amable-Roger) a passé par le Conservatoire dans la classe de Gabriel Fauré, pour obtenir en 1902 le premier second grand prix au concours de l'Institut. C'est un artiste qu'ont recommandé déjà à l'attention des connaisseurs et du public plusieurs œuvres de pensée noble, de structure solide et d'écriture ingénieuse. Peu à peu sa personnalité se dégage; il est de ceux qui visent un noble but et doivent l'atteindre.

Parmi ses ouvrages actuellement publiés, il faut citer, outre des mélodies et morceaux de piano, un Quatuor *à cordes, des* Variations plaisantes sur un thème grave, *pour harpe et orchestre, une* Pastorale *pour orgue, et de très curieux Chants pour voix de femmes et pour voix d'enfants.*



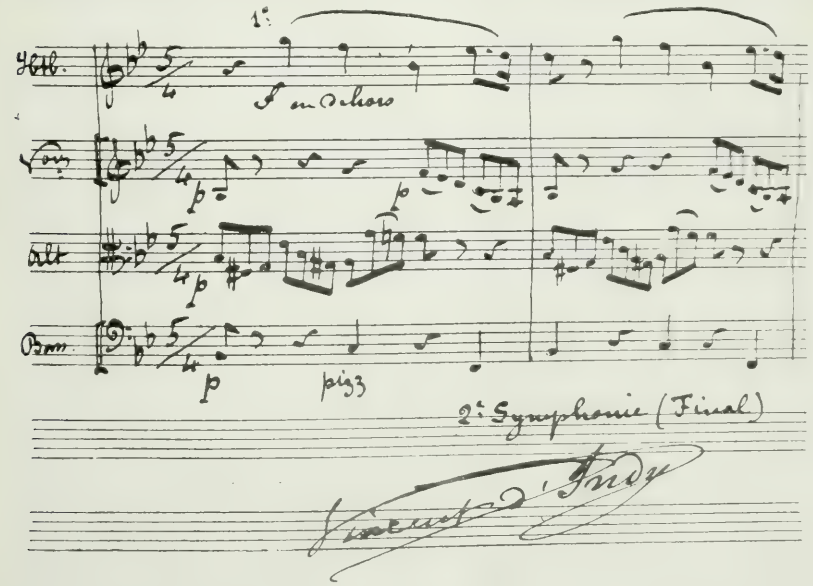
PAUL DUKAS

Parmi les élèves de ce musicien charmant et toujours regretté qui s'appelait Ernest Guiraud, Paul Dukas est peut-être le mieux doué et, à l'heure actuelle, avec Claude Debussy, le plus brillant. Né à Paris le 1er octobre 1865, il termina ses études au Conservatoire avec un premier prix de contrepoint en fugue en 1886, et un premier second grand prix de Rome en 1888. La plus haute récompense lui avait été refusée, avec une sévérité dont certains s'étonnèrent sur le moment et que plusieurs même entre ses juges, regrettèrent par la suite; mais le jeune compositeur se sentait assez fort pour lutter et ne point céder au découragement d'un semblable échec. D'abord, il accomplit le pieux devoir de terminer, avec Saint-Saëns, l'opéra que son maître avait laissé inachevé, Frédégonde; *puis il fournit la preuve évidente de sa science instrumentale avec la composition de trois grandes ouvertures :* Le Roi Lear, Gœtz von Berlichingen, *et* Polyeucte. *Depuis, sa production musicale s'est accrue et l'importance en paraît grande, si l'on tient compte de la qualité plus que de la quantité. Paul Dukas écrit, en effet, relativement peu, car il est sévère pour lui-même. Esprit cultivé, bon critique et fin lettré, comme en témoignent ses articles de la* Revue Hebdomadaire *et de la* Gazette des Beaux-Arts, *il médite longuement les sujets qu'il traite, il en sait dégager la noblesse et la poésie; il se détourne avec horreur de toute banalité, et dit ce qu'il veut dire avec une rare éloquence. Dans le domaine pianistique, sa* Sonate *et ses* Variations *sur un thème de Rameau, constituent presque deux monuments; au théâtre, on n'a pu se défendre d'admirer les merveilles d'*Ariane et Barbe-Bleue; *dans le domaine de l'orchestre pur, sa* Symphonie, *et surtout son* Apprenti Sorcier, *lui ont valu cette notoriété qui dépasse les limites de la patrie, et impose un nom à l'étranger. Il sait développer comme Johannès Brahms et manier les instruments comme Richard Strauss; mais sa science demeure ingénieuse sans lourdeur, et solide sans pédantisme, parce qu'il est et sait rester Français.*



VINCENT D'INDY

La haute et juste notoriété conquise par Vincent d'Indy rend presque superflue ici toute notice à son sujet. Il suffit de rappeler que, né à Paris le 27 mars 1851, il passa par le Conservatoire, où il obtint, dans la classe d'orgue, en 1874, le deuxième accessit et en 1875, le premier. Comme un patron qui, pour savoir commander, apprend à obéir en se mêlant à la vie des ouvriers et en s'initiant à leurs travaux, Vincent d'Indy voulut s'appliquer pratiquement à toutes les tâches du compositeur; c'est ainsi qu'on le vit successivement organiste à Saint-Leu, puis timbalier et chef des chœurs aux Concerts Colonne. Élève et disciple préféré de César Franck, il est passé maître à son tour, et la Schola, sous sa direction, est devenue un centre de culture musicale, une sorte d'Institut ou de Faculté, dont on a pu discuter les tendances, mais non contester l'importance. Ses débuts, comme compositeur, remontent aux temps de Pasdeloup qui accueillit un des fragments de sa trilogie de Wallenstein, *l'ouverture des* Piccolomini (1874). *Le prix de la Ville de Paris, qui lui fut attribué pour son* Chant de la Cloche (1881) *lui valut la définitive estime de tous les musiciens, et le plaça au premier rang de la jeune école française. Depuis, comme le veut la tradition classique qui se garde d'enserrer, pour ainsi dire, le musicien dans le cercle étroit d'un genre unique, Vincent d'Indy a pratiqué toutes les formes de son art, musique instrumentale et vocale, religieuse et dramatique; il a écrit des poèmes symphoniques et des symphonies, des concertos et des quatuors, des sonates et des lieder, des chœurs et des motets,* Fervaal *et* l'Etranger. *Partout il a fourni le témoignage d'une science profonde et d'une inspiration élevée. La grande dignité de sa vie se reflète dans la belle tenue de son œuvre; la volonté s'y affirme par la noblesse des lignes et la rigueur du plan. C'est un architecte des sons : rien n'est laissé par lui au hasard du caprice, et le dédain des succès faciles l'a mis de bonne heure en garde contre toute concession que le goût réprouverait. Sa muse semble d'aspect un peu sévère et ne livre pas tout d'abord les secrets de son cœur : il faut le pénétrer pour l'aimer, mais il sait retenir ceux qui se sont donnés une fois à lui. D'ailleurs, sa fierté ne va pas sans élégance; il voit de haut et domine le sujet qu'il traite. Avant tout il est sincère et il a la foi; il pratique son art, comme un croyant sa religion.*



GABRIEL PIERNÉ

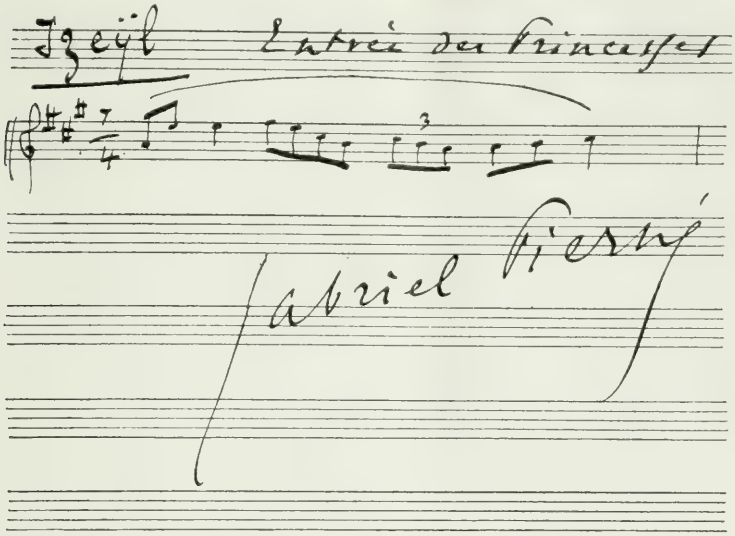
C'est à Metz qu'est né, le 16 août 1863, M. Pierné (Henry-Constant-Gabriel). Appartenant à une famille dont plusieurs membres cultivaient la musique, il reçut de bonne heure un enseignement conforme à ses goûts naturels, et, lorsque la guerre de 1870 eut forcé ses parents à quitter le sol natal pour demeurer Français, il vint à Paris et entra au Conservatoire. Il y a fait toutes ses classes, étudiant tour à tour le solfège avec Lavignac, le piano avec Marmontel, l'harmonie avec Emile Durand, l'orgue avec César Franck, et la composition avec Massenet. Le palmarès du Conservatoire indique comme récompenses obtenues : 1873, 3e *médaille de solfège;* 1874, 1re *médaille de solfège;* 1878, 2e *prix de piano et* 1er *accessit d'harmonie;* 1879, 1er *prix de piano;* 1881, 2e *prix d'orgue,* 1er *prix de contrepoint et fugue;* 1882, 1er *prix d'orgue et grand prix de Rome avec la cantate* Edith.

A la Villa Médicis, M. Gabriel Pierné séjourna le temps réglementaire, et en rapporta quelques ouvrages importants, entre autres les Elfes, *qui furent exécutés au Conservatoire dans une séance consacrée aux Envois de Rome. Dès lors, il fit preuve d'une activité peu commune, écrivant, avec une égale aisance les œuvres les plus diverses : musique de chambre et musique symphonique, pièces de piano et d'orchestre, chœurs ou mélodies. De même au théâtre, il a, soit à Paris, soit en province, abordé tous les genres : pantomimes, ballets, fantaisies, musique de scène, opéras-comiques et opéras. Qu'il suffise de rappeler ici :* Le Collier de perles (1891, *Spa, Casino de Paris*); Les Joyeuses Commères de Paris (1892, *Nouveau-Théâtre*); Bouton d'Or (1893, *Nouveau-Théâtre*); Le Docteur Blanc (1893, *Menus-Plaisirs*); Izéyl (1894, *Renaissance*); Yanthis (1894, *Odéon*); Salomé (1895, *Comédie-Parisienne*); La Princesse Lointaine (1895, *Renaissance*); La Coupe enchantée, *opéra-comique en deux actes* (*Royan*, 1895); *puis un acte* (*Paris*, 1905); Vendée, *opéra en quatre actes* (*Lyon*, 1897); La Fille de Tabarin, *opéra-comique en trois actes* (*Paris*, 1901); Ramuntcho (1908, *Odéon*).

Le talent de M. Gabriel Pierné est surtout fait d'élégance et de grâce; mais sans peine aussi, il s'élève à la hauteur du sujet qu'il traite; il devient presque classique avec ses œuvres pour harpe et son concerto pour piano; il réalise l'intensité dramatique avec certaines scènes de Vendée, *et trouve, dans sa* Nuit de Noël, *la note juste et vraie de l'émotion. Deux ouvrages de caractère spécial ont montré la souplesse de son invention et mis le sceau le plus flatteur à sa jeune renommée :* La Croisade des Enfants, *et les* Enfants de Béthléem, *deux sortes d'oratorios où les voix enfantines occupent le premier plan, deux tableaux de couleur mystique et de simplicité voulue, qui atteignent à la véritable grandeur, et dont le retentissement a été considérable non seulement à Paris, mais en Hollande, en Allemagne et aux Etats-Unis.*

Doué d'une imagination prompte, d'un esprit souple et délié, M. Gabriel Pierné trace des mélodies pleines de charme et se montre habile à les sertir, car, chez lui, sous une apparence légère, se cache une science très réelle, avec la connaissance des œuvres anciennes et la pratique sévère du contrepoint. Organiste de Sainte-Clotilde, il eut l'honneur de succéder à son maître César Franck; depuis, il a quitté l'église pour le con-

cert, et supplée M. Ed. Colonne dans la direction de l'orchestre, au Châtelet. L'Opéra-Comique répète son prochain ouvrage, On ne badine pas avec l'Amour. *Déjà fleurit dans l'ombre, au bout du Pont des Arts, le laurier dont les fleurs symboliques orneront son habit, le jour où, vainqueur, il franchira le seuil de l'Institut.*



MAURICE RAVEL

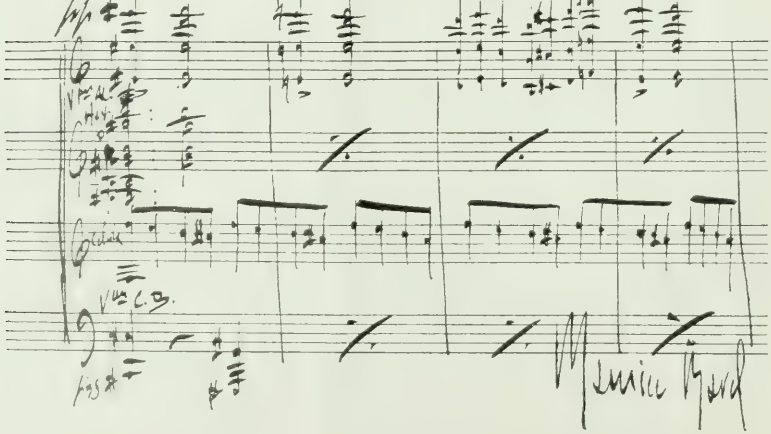
PH. PIERRE PETIT

La musique française compte, en la personne de M. Maurice Ravel, une des figures les plus typiques de l'heure présente. Né à Ciboure (Basses-Pyrénées), le 7 mars 1875, *M. Ravel (Joseph-Maurice), a passé par le Conservatoire de Paris; élève de M. Pessard, pour l'harmonie, de M. de Beriot pour le piano, de M. André Gedalge pour le contrepoint, et de M. Gabriel Faure pour la composition, il a obtenu en* 1901, *un second grand prix et, de lui-même, renoncé à conquérir ensuite la récompense suprême. Comme Alfred Bruneau, comme Paul Dukas, comme Roger Ducasse, il était de ces* seconds *qui ont en eux l'étoffe pour devenir des* premiers. *Il avait demandé au Conservatoire ce qui peut s'apprendre, mais il entendait se diriger librement; donc, à l'âge où d'autres sont encore regardés comme élèves, il a trouvé sa voie, et conquis de chaleureuses admirations.*

Ainsi que Berlioz, au temps de ses premières luttes, il a déjà des partisans qui se rangent sous sa bannière et lui font cortège. M. Calvocoressi, dans la Grande Revue (*n° du* 10 *mars* 1907), *a tout particulièrement étudié cette personnalité musicale; il a noté l'influence de Chabrier sur le jeune compositeur, influence originalement combinée avec un respect fondamental de la tradition, ou tout au moins des moyens classiques; il a surtout curieusement précisé quelles différences dans la conception et l'exécution le séparent d'artistes tels que Claude Debussy, auquel plusieurs ont voulu le comparer.*

Après avoir débuté par un Quatuor *à cordes qui, tout de suite, attira sur lui l'attention des curieux, M. Maurice Ravel publia des pièces pour piano seul, et des mélodies qui le classèrent à part; il suffit de rappeler parmi les premières les* Jets d'eau, *la* Vallée des Cloches, *une* Sonatine, *la* Pavane *et l'*Alborada, *enfin ce* Gaspard de la nuit *d'un tour si étrange et si personnel; parmi les secondes, les* Grands vents venus d'outre-mer, *et le bien curieux recueil, intitulé* Histoires naturelles, *qui a inspiré au sévère Louis Laloy lui-même des pages enthousiastes. Parlant de cette musique, un autre admirateur, M. G. Jean-Aubry* (1), a *déclaré qu'elle lui semble « une des plus adorables conquêtes de l'esprit musical moderne » et sa profession de foi s'est affirmée en ces termes : « Dussent certains chroniqueurs « tempérés » me considérer comme un niais ridicule, je trouve dans la musique de Maurice Ravel, les émotions toujours souhaitées que nous communique l'esprit de finesse, je trouve une* matière *musicale délicieusement personnelle, et surtout cette atmosphère qui lui est propre où la curiosité attendrie, l'ironie, la délicatesse, la préciosité même par moments sont toujours à l'aise et décrivent sans faux mouvements leurs spirituelles arabesques ». La musique que l'on juge ainsi, peut ne pas plaire à tous; elle ne saurait être indifférente à personne.*

(1) *Mercure musical et Bulletin français de la S. I. M.*, 15 Octobre 1907.

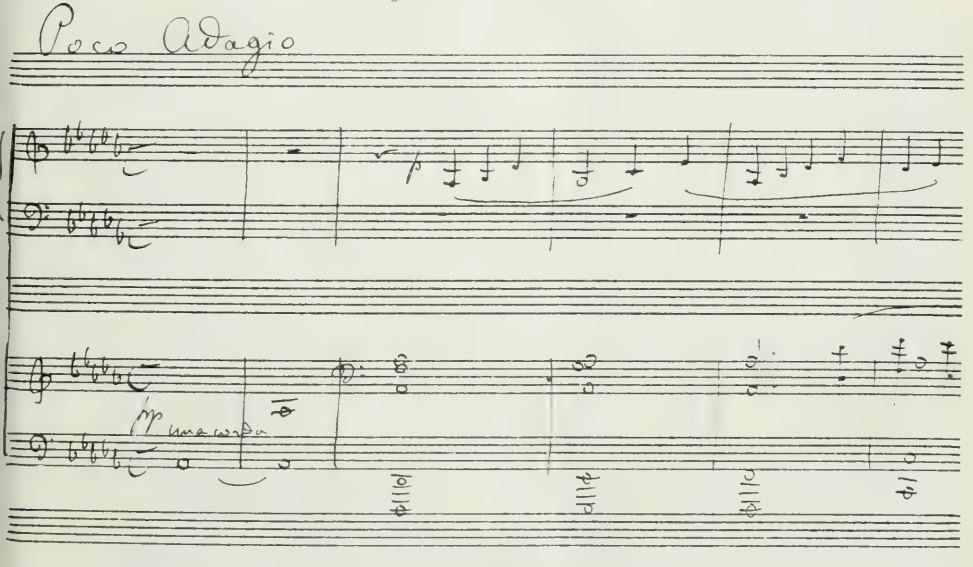


C. SAINT-SAENS

Dans le ciel de la musique, il n'y a pas, à l'heure actuelle, un astre dont l'éclat soit plus brillant et le nom plus glorieux que celui de Saint-Saëns. Comme l'a écrit dans ses Essais de critique, M. Louis de Romain, un des plus distingués critiques musicaux de la presse départementale, l'un des fondateurs et le réorganisateur de l'Association artistique d'Angers, « Saint-Saëns possède tous les secrets de son art, et joint à la profondeur des plus célèbres théoriciens d'Outre-Rhin, cette pointe d'esprit gaulois que ceux-ci ne connaîtront jamais ». Là réside, en effet, le caractère distinctif de son génie; deux mots le résument : science et fantaisie.

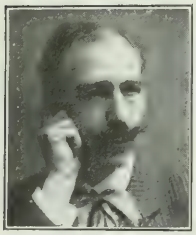
Il sait tout ce qu'on peut savoir, mais sans verser jamais dans le pédantisme. Il a le culte de l'art classique, et chez lui, comme chez les vrais maîtres, la ligne générale se dessine toujours précise, ferme et pure; mais il y ajoute le caprice ingénieux de son imagination, dont témoignent ses fréquents voyages « aux lointains pays » et qui s'exprime musicalement par ses recherches de rythmes originaux, par son goût pour les mélodies anciennes et orientales, par ses trouvailles d'harmonies rares et de sonorités exquises. Les Allemands déclarent sa musique « piquante », et par ce terme ils entendent cette élégance, cette finesse, cette légèreté de touche qu'ils envient, et qui fait défaut à quelques-uns de leurs plus grands compositeurs; ils admirent, et il faut admirer, en effet, ces dons d'invention qui révèlent une intelligence sans cesse en éveil et une culture artistique des plus affinées. L'antiquité païenne ou religieuse a séduit sa pensée : il a su traduire l'idéale et divine poésie. Le Moyen-âge et la Renaissance ont intéressé son esprit : il en a reproduit tour à tour la rudesse primitive et l'éclat décoratif. Enfin, l'œuvre de Victor-Hugo l'a touché de son aile, et nul interprète musical n'a trouvé en son honneur des accents plus mâles, des mélodies plus éloquentes et des couleurs plus intenses.

Marcello, le célèbre auteur des Psaumes, *répétait volontiers : « Celui-là seul mérite le titre de musicien et de maître, qui sait en toute occasion appliquer les préceptes les plus secrets de son art ». Aux termes de cette définition, le compositeur qui a écrit la troisième symphonie,* le Déluge *et* Samson, *est bien un maître. Il a conquis la première place, et nul ne saurait la lui disputer; présentement, on s'incline devant sa haute valeur, en France comme à l'étranger.*



C. Saint-Saëns

G. M. WITKOWSKI

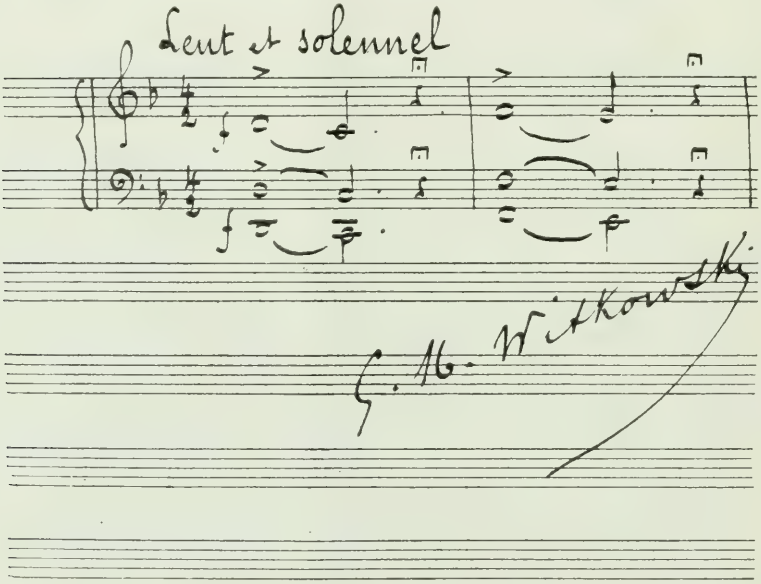


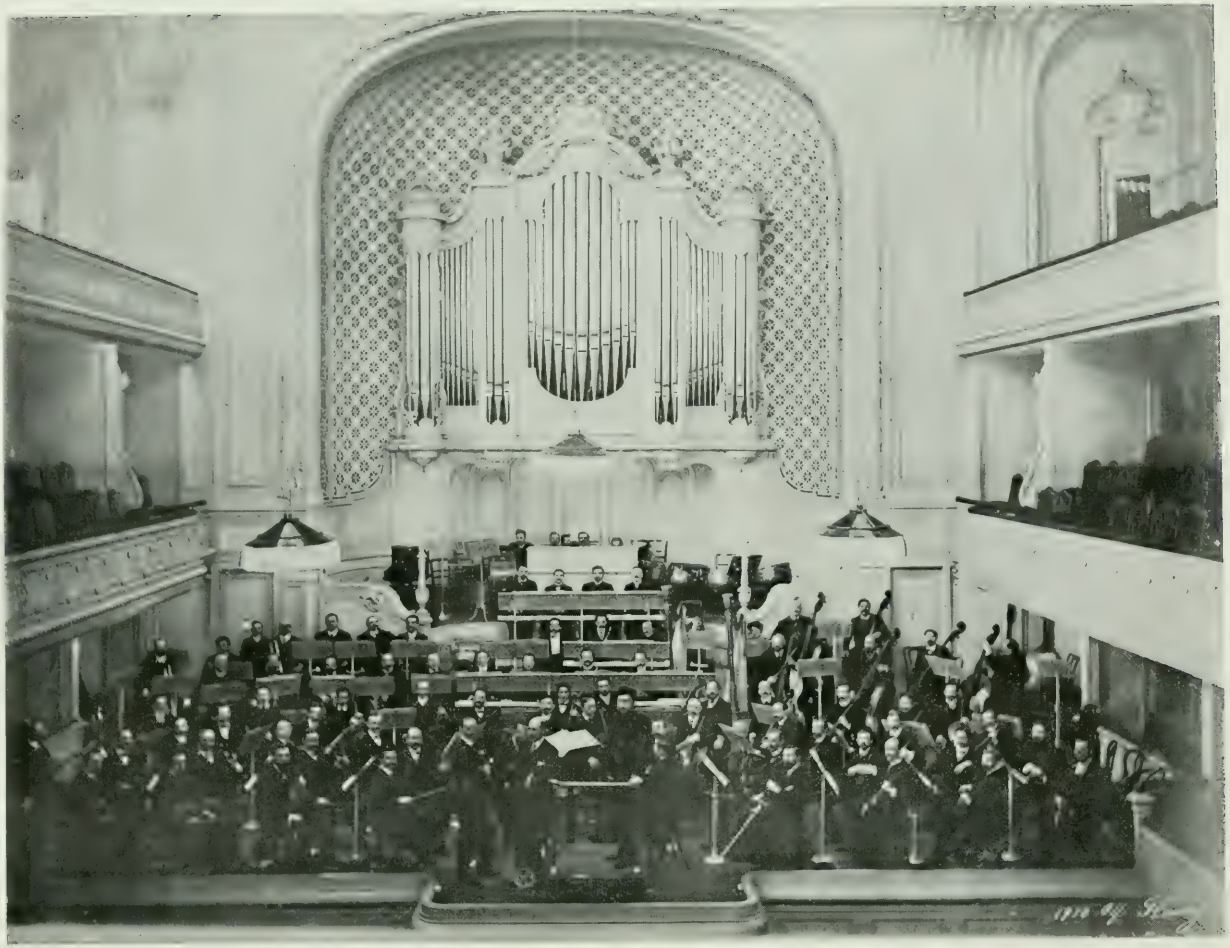
Français, malgré l'apparence de son nom polonais, M. Witkowski est né en 1867, *à Mostaganem. Sa famille le destinait à la carrière des armes; il entra, en effet, à Saint-Cyr, et sortit dans la cavalerie; mais déjà le démon de la musique le tentait. De bonne heure, il avait manifesté le plus vif penchant pour cet art; il s'était déjà même essayé à la composition, avec deux pièces d'orchestre, Sarabande et Menuet, données aux Concerts populaires d'Angers en* 1890, *et un petit opéra-comique en un acte :* Le Maître à chanter, *représenté au Grand-Théâtre de Nantes en* 1891.

Alors, voulant pousser plus avant ses études, il se confie à la direction artistique de Vincent d'Indy; pendant quatre années, de 1894 *à* 1897, *il travaille avec ardeur et profit ; désormais, sûr de son métier, il commence à établir, sur des bases sérieuses, sa réputation de compositeur. Un quintette pour piano et cordes, en* 1898, *la première symphonie, en* 1901, *un quatuor en* 1902, *une sonate pour piano et violon en* 1907, *en fournissent les évidents témoignages.*

Depuis quelques années, sans pour cela renoncer à la composition, car il achève présentement une seconde symphonie, M. Witkowski a dépensé la meilleure part de son activité au profit de la musique à Lyon. Après avoir quitté l'armée, il a fondé dans cette ville, en 1902, *une Schola cantorum, vaste société de chœurs à voix mixtes, et en* 1905, *la Société des grands concerts qui, comprenant* 80 *musiciens et dirigée par lui, donne, chaque année, une douzaine de séances d'orchestre.*

Dans toute la force de l'âge et du talent, M. Witkowski jouit d'une haute estime parmi les connaisseurs et notamment à la Société Nationale, où presque tous ses ouvrages ont été joués pour la première fois. Il est juste que le grand public parisien connaisse enfin ses œuvres importantes, et accorde à leur auteur la place qui lui est due.





CONCERTS LAMOUREUX

1er CONCERT

FERVAAL, Prélude du 3me Acte

VINCENT D'INDY

Cette « action musicale » en trois actes et un prologue, poème et musique de Vincent d'Indy, a été représentée, pour la première fois, le 12 mars 1897, au théâtre de la Monnaie à Bruxelles. Fervaal, dernier rejeton de la race des Nuées, contemporaine des origines du monde, est le héros en qui la patrie a placé son espoir; s'il reste pur, si l'amour jamais « ne trouble ni son corps, ni son âme », il sera le Breen élu qui protègera Cravann, la montagne inviolée, suprême forteresse des dieux anciens, que menacent les hordes toujours plus hardies des envahisseurs de la Celtide. Mais, en attendant que ces hautes destinées s'accomplissent, il a été attaqué, ainsi que son maître, le druide Arfagard, par des bandits sarrazins, blessé, puis arraché à leur fureur par une princesse sarrazine Guilhen, qui s'est prise de compassion pour sa jeunesse, et l'a emmené dans son palais, afin de guérir cette blessure.

L'entr'acte qui figure au programme de ce jour n'est pas celui que les concerts symphoniques ont depuis longtemps popularisé, le délicieux prélude du premier acte, qui peint le sommeil de Fervaal dans les jardins embaumés de Guilhen, sous les chaudes effluves du printemps. Tout autre apparaît le tableau du troisième acte; la berceuse a fait place à une sorte de symphonie funèbre, et de lamentation grandiose dans le cadre d'un paysage d'hiver. Fervaal a cédé aux charmes de la princesse sarrazine; il a failli au serment qu'il avait fait de renoncer à l'amour afin d'assurer la victoire de sa race; élu chef, il a marché contre les hordes barbares, et il a connu la défaite. Le rideau se lève au dernier acte pour montrer la montagne d'Iserlech, dans un décor que l'auteur décrit ainsi : « Pleine neige. Il fait nuit. La brise siffle lugubrement et chasse les rapides nuages qui passent, incessants, cachant le sommet de la montagne et voilant, de temps à autre, la clarté de la lune. — Alternatives d'ombre et de lumière. Au premier plan, des cris de détresse et de longs gémissements. Fervaal, seul vivant en ce lieu, se tient debout sur la pente de la montagne, au second plan; il est sans casque, les deux mains appuyées sur la garde de son épée, et reste ainsi immobile. Les cris de détresse s'éloignent et se perdent au loin ».

Cet important prélude, qui traduit, en quelque sorte, les angoisses de la défaite, l'irréparable désastre et la mort, est bâti sur trois thèmes principaux. Le premier, exposé d'abord par les bugles et saxhorns, puis par les trombones, se rapporte aux bandits sarrazins, évoquant les idées de pillage et de combat, tandis que dans les cordes avec sourdines, de sombres gammes glissent et traduisent à leur manière les rafales du vent. Le second motif est celui de la Patrie; sur de brefs accords de septième diminuée, l'harmonie le lance, comme un grand cri de deuil. Les gammes, les sombres nuées, continuent à courir au quatuor. Alors,

(1) *Fervaal*, étude thématique et analytique.

selon la description qu'en ont donnée MM. Pierre de Bréville et Henry Gauthier-Villars (1), « Aux instruments graves de l'orchestre apparaît *pp* un thème nouveau; il s'amplifie, monte, se heurte aux lugubres accords de la Mort, retombe pour monter de nouveau; un instant, les trompettes le crient, avec ses intervalles primitifs, sur le rythme du serment; puis le mouvement devenu très vif, les thèmes se mêlent dans un grand tutti. Tout s'apaise. Le rideau se lève : c'est la nuit. »

De cette page grandiose se dégage une impression tragique de splendeur et de désolation, que, dès l'origine, la presse fut unanime à louer. Comme l'écrivait M. Paul Dukas (2): « Il me faut insister sur le prélude de cet acte, dans lequel plusieurs des motifs reviennent, apparaissant sur un fond symphonique descriptif, dont le mouvement, volontairement monotone, accompagne de sourdes rafales, leur plainte désolée. C'est un tableau musical d'une rare intensité. »

Tous les critiques constatèrent le succès de ce morceau, et, avec lui, le succès de l'ouvrage, sa valeur artistique, son importance dans le mouvement musical contemporain. Tous les musiciens qui maniaient une plume, sauf un, M. Gaston Salvayre, prodiguèrent les éloges à leur confrère, et je ne rappelerai que pour mémoire ici les articles de M. Alfred Bruneau, Camille Erlanger, Pierre de Bréville, Ernest Chausson, Julien Tiersot. Il me suffira de noter le cri d'enthousiasme poussé par M. Fernand Le Borne (3) : « Ma conscience d'artiste me commande de vous dire qu'en toute sincérité je considère *Fervaal* comme étant peut-être l'œuvre de théâtre la plus haute, la plus forte, la plus homogène, la plus étonnante, la plus musicale, la plus colossale en un mot, qui existe en dehors du théâtre de Wagner. » On l'ignore toujours à l'Opéra de Paris !

(2) *Revue hebdomadaire*, 27 mars 1897.
(3) *Le Monde artiste*, 14 mars 1897.

SUITE FRANÇAISE

ROGER-DUCASSE

Ouverture. — Bourrée. — Récitatif et Air. — Menuet vif

Par un goût naturel, comme aussi par cette habileté que donnent de solides études, M. Roger Ducasse semble se mouvoir avec joie dans la trame compliquée des polyphonies; il se plaît au choc de curieuses dissonnances, au jeu des rythmes imprévus, à l'éclat des couleurs rares qu'il dispose sur sa palette. Mais, s'il prête l'oreille aux formules qu'a semées dans le monde musical la muse germanique des deux Richard, Wagner et Strauss, il n'oublie pas les qualités traditionnelles de sa race, et c'est pour en fournir le témoignage qu'il a composé cette suite d'orchestre en *ré* majeur, sous le titre caractéristique de *Suite Française*. En l'appelant ainsi, le jeune musicien n'a point songé à pasticher les pièces de ce nom qu'a signées le génie d'un Sébastien Bach; il a seulement voulu mettre en œuvre, et, si l'on peut dire, appliquer certains principes de notre école, où ne s'est point encore perdu le sens de la mesure et de la clarté, de la grâce et de la simplicité même, autant que le permet, du moins, notre époque de vague idéalisme et de rêves confus.

La première audition de cette *Suite Française* fut donnée aux Concerts-Colonne le 28 février 1909, et trouva dans la presse un accueil favorable. L'Ouvreuse (1) elle-même, faisait taire son habituelle sévérité pour constater que « M. Roger Ducasse triomphe avec sa *Suite en Ré*,

(1) *Comœdia*, 1er mars 1909.

d'écriture ferme et ingénieuse, et de musicalité distinguée. L'ouverture offre un admirable développement, instrumenté avec une très heureuse hardiesse. »

De même, M. Amédée Boutarel (2) donnait son approbation en écrivant :

« C'est là un ouvrage un peu archaïsant, mais maintenu pourtant dans une forme orchestrale très moderne. Les idées en sont claires, agrémentées d'effets rythmiques ingénieux, l'ensemble suffisamment coloré, parfois alerte et piquant, toujours vivant et jamais ennuyeux. »

Un autre, M. André Lamette (3), se livrait même à des considérations plus développées en disant : « L'auteur s'est proposé de synthétiser en quelque sorte la musique de notre école, en cristallisant, si j'ose dire, les procédés d'écriture moderne, en les accumulant, en les concrétant, et en les réduisant à leur plus petit volume, pour former un tout très compact et aussi peu confus que possible. Il n'y a pas mal réussi, car, à travers les jolis rythmes compliqués, dans le décor des harmonies rares et des sonorités imprévues, nous voyons défiler tout un cortège de jolies danses, filles de la pensée de Franck, de Lalo, de Chabrier et de Fauré. Ne croyez pourtant pas que M. Roger Ducasse n'ait fait œuvre de personnalité : au contraire, son ouvrage déborde de belle et noble pensée, de sentiment charmant et distingué qui sont d'un bon et vrai musicien, épris de couleur et de clarté. »

Cette impression était aussi celle de Luc Marvy (4) qui détaillait ainsi chaque partie de l'œuvre : « Cette suite est d'une écriture très alerte, et dont le modernisme s'oppose à l'esprit conservateur des sous-titres (Bourrée, Air, Menuet) : divertissement délicat de fin lettré qui prend plaisir à combiner Montaigne et Baudelaire, Tristan l'Hermite et Mallarmé, avec des antithèses qui montrent bien qu'il n'est pas dupe de son jeu d'esprit. L'*Ouverture* rappelle Chabrier, et dans le Scherzo baptisé *Bourrée*, nombre de détails ironiques d'orchestration apparentent leur humour à la virtuosité d'un descendant de Chabrier, au Ravel de la Rapsodie espagnole; le *Récit et Air*, par la gravité du dialogue entre la clarinette et le cor anglais, s'oppose à la verve éclaboussante du final, dénommé *Menuet vif*, malgré ses intercalations de mesures à quatre temps ». Et notre confrère concluait par ce mot « Succès » qui n'était pas sous sa plume une banale formule de politesse, car l'événement lui a donné raison. La *Suite française* a été redonnée, cette année, aux Concerts-Colonne; ce genre de *bis* est un indice qui ne trompe pas, et la presse en a profité pour renouveler, presque sans voix discordante, ses éloges à l'adresse de l'œuvre et de l'auteur.

(2) *Le Ménestrel*, 6 Mars 1909. — (3) *Le Guide Musical*, 7 mars 1909.
(4) *Le Monde Musical*, 15 mars 1909.

FANTAISIE pour Piano et Orchestre

LOUIS AUBERT

Cette fantaisie est moins un concerto proprement dit qu'une œuvre symphonique avec piano obligé. Deux thèmes principaux en constituent la base : l'un, de caractère énergique et violent, exposé dès le début, et occupant par ses développements la majeure partie du morceau; l'autre très calme au contraire, un peu austère, et autour duquel gravite une phase incidente, de contours plus amollis; celle-ci, par deux fois, lui apporte un élément nouveau de charme, et sert de lien entre les deux thèmes fondamentaux qui d'abord s'opposent et plus tard se combinent. Enfin, le deuxième motif emprunte au premier sa force et se transforme en un bref choral pour servir de conclusion à l'ouvrage.

Terminée en 1900, cette œuvre alors inédite, fut entendue d'abord aux

Concerts Colonne le 17 novembre 1901, et publiée depuis avec dédicace à M. Louis Diémer qui l'avait interprétée le premier. Elle reçut un accueil favorable du public et de la presse, surtout si l'on tient compte de l'hostilité systématique opposée par quelques-uns à toute manifestation pianistique.

M. Louis Laloy (1) la qualifiait sans doute d'œuvre de jeunesse, mais il ajoutait : « Les détails ingénieux n'y font pas défaut : on peut se plaire, par exemple, à cette ascension chromatique de la clarinette que le piano, sous les doigts impeccables de M. Diémer, enguirlande non sans élégance. Le style est moderne à souhait : cette longue chaîne de tierces majeures rappelle un passage de la sonate pour piano et violoncelle de M. Chevillard, et le choral fait songer à la floraison de la symphonie de Chausson. »

M. L. Alekan (2) déclarait l'œuvre « pleine de belles promesses », et c'est en faire l'éloge, ajoutait-il, que de rappeler qu'elle a su se faire applaudir : « Des deux thèmes principaux qui la composent, le thème calme nous semble encore mieux venu que le thème énergique, avec lequel il se combine après s'être opposé à lui. Le bref choral qui termine l'œuvre a beaucoup plu. »

Enfin, M. Auguste Mercadier (3) a loué « la franche énergie du thème principal, la grâce d'un motif épisodique accompagné en sourdine, la majesté du choral conclusif », et son article se termine par la constatation loyale des applaudissements qui avaient, avec justice, salué l'exécutant et l'auteur.

(1) *Revue d'Histoire et de Critique musicale*, n° 10, novembre 1901.

(2) *Le Guide musical*, 24 novembre 1901.

(3) *Le Monde musical*, 30 novembre 1901.

TROISIÈME SYMPHONIE avec Orgue

C. SAINT-SAËNS

I. (A). *Adagio - Allegro Moderato.* – (B). *Poco Adagio.* – II (A). *Allegro Moderato.*

(B). *Maestoso - Allegro*

Cette Symphonie est divisée en deux parties, suivant un procédé dont l'auteur avait déjà donné l'exemple dans son quatrième Concerto pour piano et sa Sonate pour piano et violon; toutefois cette infraction à la règle d'usage semble ici plus apparente que réelle, car les quatre mouvements se retrouvent nettement indiqués, mais seulement liés deux à deux, de telle sorte que *l'adagio* peut passer pour la conclusion du morceau initial, et le *scherzo* pour l'introduction du final. A regarder de près ces quatre mouvements, on constate dans chacun d'eux le motif principal et le motif accessoire, ces deux assises fondamentales sur lesquelles les musiciens classiques bâtissaient leurs symphonies.

Après quelques mesures lentes et plaintives servant d'introduction, le quatuor expose le thème initial (6/8 *ut* mineur), d'un caractère sombre et agité; l'autre thème qui doit contraster avec celui-ci est empreint d'un sentiment plus tranquille et chante expressivement sous l'archet des violons. L'*adagio* (*ré bémol* C) succède aux épisodes variés qu'ont amenés les développements des motifs précédents; confié d'abord au quatuor soutenu par les accords majestueux de l'orgue, il donne l'impression d'une grandeur calme, d'une méditation sévère et profonde; il se déroule noblement sous la parure d'harmonies raffinées et d'accompagnements

curieusement rythmés pour aboutir à une coda dont la couleur mystique s'accuse avec l'alternance des accords de *mi* mineur et de *ré bémol*.

Le *scherzo* débute (allegro moderato) par une phrase énergique des violons, avec laquelle contrastera plus loin une phrase expressive en tierces. De même le *final* proprement dit s'annonce par une sorte de choral austère et grave, confié au trombone, qui plus loin fera place à un épisode dont le hautbois et la flûte marqueront la couleur quasi-pastorale. Mais c'est le thème initial qui domine la symphonie et sert de lien à toutes ses parties; c'est lui qu'il faut suivre pour comprendre la marche de l'œuvre; c'est lui qui, dans cette infinie variété d'aspects, maintient le grand principe de l'unité. Dans le premier morceau, il change de caractère d'abord par le passage, des cordes où il frémissait mystérieusement, aux bois qui le promènent à l'aigu en sixtes liées; puis, par sa brisure en groupes de deux notes saccadées. Dans le scherzo il prend une allure presque fantastique, tandis que glissent les arpèges et gammes du piano, accompagnés par le rythme syncopé de l'orchestre. Le final lui réserve encore de nouvelles formes. Les violoncelles le rappellent à 6/8 dans le registre grave; les instruments à cordes et le piano, cette fois à quatre mains, s'en emparent pour le présenter à 9/8 et à 6/4; un peu plus tard, scandé par groupes de trois notes, et rythmé de trois en trois mesures, il fournit un développement fugué, et, quand le coda se dessine, il se mue en un trait de violon et devient formule d'accompagnement pour aboutir à l'éclat final où le mouvement s'élargit, où dans la mesure à 3/1 (trois rondes) les doubles croches se précipitent en brillantes fusées, où la conclusion revêt toute la majesté d'une radieuse apothéose.

La troisième Symphonie marque pour Saint-Saëns l'un des points culminants de sa carrière; dans le domaine exclusivement symphonique il n'a pas produit d'ouvrage plus important ni plus complet : c'est le fruit d'un labeur long et sérieux, le résultat d'un effort considérable, tel même qu'un jour où je demandais à l'illustre compositeur s'il écrirait une nouvelle symphonie, il me répondit simplement : « Non, c'est fini. J'ai donné là tout ce que je pouvais donner. A quoi bon, d'ailleurs? Ce que j'ai fait alors, je ne le referais plus. »

Exécutée pour la première fois, à Londres, par la Société Philharmonique, en mai 1886, l'œuvre obtint un succès qui se répercuta bientôt sur le continent; toutes les grandes sociétés symphoniques l'inscrivirent à leur programme; on l'entendit au Conservatoire de Paris les 8 et 16 janvier 1887, puis au Trocadéro, sous la direction de M. Ed. Colonne, en 1889. Elle contribua chaque année à grandir la renommée du maître en tous pays, sauf peut-être dans l'Allemagne du Nord, où elle se heurta à des résistances systématiques, ou du moins à un mauvais vouloir, très proche du ridicule. Partant de ce principe que la symphonie est née en terre germaine, le Germain estime qu'elle est son bien, qu'il en est le propriétaire par droit de tradition, et qu'il doit en garder le monopole exclusif. Comme il n'aime pas qu'on empiète sur ce qu'il juge son domaine, fût-ce celui de l'art, il surveille les frontières avec un soin jaloux; il tente de lasser la concurrence, en dénigrant de son mieux les efforts des ambitions et des rivalités voisines. C'est ainsi que pour mieux écarter la grande symphonie d'un Français, certain pontife qui menait là-bas l'opinion, et passait, il faut le reconnaître, sinon pour juge impartial, au moins pour sérieux musicien, s'avisa d'un ingénieux expédient. Il exhala son indignation, en constatant qu'au mépris de toutes les traditions, une partie de piano, et même de piano à quatre mains (!), avait été introduite dans la symphonie : ce qui en troublait la pureté classique, en diminuait l'importance, et la rabaissait au niveau d'un morceau de genre (!). En effet, on ne l'admit point au célèbre Gewandhaus de Leipzig. L'auteur de cette plaisanterie est mort depuis : il faut bien que le ridicule tue quelquefois son homme! Mais l'œuvre est toujours vivante, heureusement pour la gloire du maître et le plaisir de ses admirateurs.

CHARLES MALHERBE

2me CONCERT

ARIANE et BARBE-BLEUE

(Prélude du 3me Acte)

PAUL DUKAS

Le poème de Maurice Mæterlinck comporte trois actes, dont la *Chronique des Arts* a, de la façon la plus heureuse, résumé le sujet et dégagé la signification plus ou moins symbolique : « Barbe-Bleue a déjà épousé et fait disparaître cinq femmes; la sixième, c'est Ariane, dont le nom a été choisi peut-être pour évoquer celle qui, en d'autres temps, sut déjouer les ruses du Labyrinthe : Ariane la Libératrice. Sourde aux avertissements des paysans qui lui crient le danger, elle entre dans le palais, et, dédaigneuse, laisse ouvrir par sa nourrice les six portes d'où ruissellent améthystes, saphirs, perles, émeraudes, rubis et diamants; la septième clef est défendue; c'est pourquoi elle s'en empare, et ouvre la septième porte : alors des profondeurs obscures de la terre, s'élève le chant des cinq femmes enfermées... Condamnée pour sa désobéissance, Ariane parvient à l'oubliette où elles gisent, misérables; elle les éveille, les ranime et leur trouve un chemin vers la lumière; toute la nature entre par la brèche ouverte, on entend le murmure de la mer, les clochettes d'un troupeau, et les cinq prisonnières, éblouies d'abord et tremblantes, suivent Ariane qui les guide. Elles ne parviennent pas à s'échapper pourtant, car le château est enchanté, et les ponts se relèvent d'eux-mêmes devant elles. Mais elles ont retrouvé la joie, et Ariane leur apprend leur beauté. Barbe-Bleue cependant a disparu pour combattre la révolte des bons paysans, qui le croient meurtrier d'Ariane comme des autres. Il revint, porté par les mutins, vaincu, tous les membres liés, blessé, presque mort. Et alors se produit le coup de théâtre qui donne à l'œuvre son sens : Ariane, dont l'âme fière ne tolère ni violence ni esclavage, renvoie les paysans soulevés pour la défendre, et, sans écouter l'effroi de ses compagnes, panse les blessures du tyran et coupe ses liens. Il relève la tête, il est libre; mais Ariane ne l'est pas moins; elle le quitte, ouvre la porte. Or toutes ses compagnes, celles qu'elle a voulu délivrer, refusent de la suivre, et restent auprès de l'homme à qui elles ne peuvent désobéir, pauvres âmes faibles, aimantes, brisées, nées pour la servitude ».

Le prélude du troisième acte traduit, ou plutôt symbolise, cette aspiration vers la lumière, cette conquête de la liberté; il le fait par les moyens musicaux dont M. Louis Laloy a très judicieusement défini le caractère, en voyant dans cette musique si curieuse et si personnelle, si savante et si colorée, « un poème symphonique, développé suivant les lois éternelles du rappel des motifs et de la variation, et, comme tel, susceptible d'être séparé du drame, isolé même du chant, sans rien perdre de sa suite rigoureuse, de sa grandeur équilibrée et de sa puis-

sance réfléchie. La raison et l'intelligence en sont les qualités qui dominent et frappent tout d'abord. Mais, avec ces qualités, la musique est loin d'être incompatible, en dépit d'un préjugé fort répandu, qui fait de l'inconscience béate la vertu caractéristique du compositeur. Rien mieux que l'œuvre de M. Dukas, ne peut réduire à néant ce préjugé : il y a une harmonie dans la logique des pensées, il y a une générosité, une fierté et une noblesse dans tout esprit lucide et fort. Une musique hautement intellectuelle est, par là même, émouvante et belle ».

La première représentation d'*Ariane et Barbe-Bleue* à l'Opéra-Comique a eu lieu le 10 mai 1907.

PARYSATIS, Airs de Ballet

C. SAINT-SAËNS

Tout le monde connaît les voyages effectués par Mme Jane Dieulafoy, les fouilles entreprises sous sa direction, les conquêtes artistiques qui en furent le résultat et dont les collections du Louvre ont bénéficié. L'archéologie orientale s'est enrichie, grâce à elle, de maints trésors, et l'on peut dire que l'antiquité lui a livré quelques-uns de ses secrets. Donc, mieux que personne, en abordant la scène, elle pouvait évoquer le passé lointain, reconstituer une civilisation disparue, et nous montrer la Perse en sa primitive splendeur, avec ses princes, ses prêtres et ses guerriers, avec ses palais d'un luxe grandiose, avec ses passions qui ensanglantèrent le trône et transformaient trop souvent les rois en assassins ou bourreaux.

La pièce en trois actes et un prologue que Mme Jane Dieulafoy a fait représenter aux arènes de Béziers, les 17 et 19 août 1902, est un drame puissant et coloré dont les principaux personnages sont le roi Artaxerxès, sa mère Parysatis, son fils Darius et une captive grecque, Aspasie. L'action se passe à Suse (401 av. J.-C.), et l'auteur en a tracé le résumé suivant qui explique le sujet, et montre la succession des chants, chœurs et danses, où s'est affirmée une fois de plus la maîtrise du musicien.

Prologue. — Artaxerxès, roi de Perse et fils aîné de la reine Parysatis, a quitté Suse pour marcher contre son frère Cyrus qui lui dispute le trône. Parysatis, mère des deux princes, favorise en secret le rebelle. Elle attend, avec impatience, des nouvelles de la guerre. Un courrier les lui apporte. La Perse a été victorieuse des Hellènes, mais Cyrus a péri dans la bataille.

Acte I. — Le chant des femmes susiennes, ignorant l'évènement que connaît seule Parysatis, trahit ses secrètes appréhensions. Il est interrompu par l'arrivée des mages. Les prêtres chantent la victoire d'Artaxerxès et rapportent les restes de Cyrus. Parysatis, désespérée, reçoit ces reliques funèbres. Après la mère désolée, la reine ambitieuse reparaît. Elle a juré de venger Cyrus; les représentations d'Orontès éveillent bientôt en elle d'autres pensées.

A peine Parysatis a-t-elle disparu, serrant entre ses bras le coffret qui contient les restes de Cyrus, que la sonnerie royale annonce l'approche d'Artaxerxès. Le monarque est accueilli par les mages, les princes et les guerriers. Il est suivi de son fils Darius. Sur leurs pas entre Aspasie, une Grecque prise dans la tente de Cyrus. A la vue de la jeune femme que Darius présente à Parysatis, Artaxerxès témoigne son admiration. Après avoir refusé à son fils la grâce des rebelles, il l'accorde à la belle captive. Un mage invite les prisonniers à la reconnaissance; les femmes répondent par un hymne à la déesse Anaïta. Un chœur à la gloire du roi termine l'acte.

Acte II. — Les filles d'honneur, groupées autour de leurs métiers, tissent en chantant. Elles déplorent l'amour de Darius pour Aspasie qu'aime follement Artaxerxès, et craignent pour lui les dangers de cette rivalité. Comme Parysatis emmène les jeunes filles au temple d'Anaïta, Darius déclare son amour à la belle Aspasie. Bien qu'elle y réponde en secret, elle le repousse d'abord, de peur de l'exposer à la rage du monarque dont elle connaît la passion.

Le roi vient chez sa mère afin de voir Aspasie. Les filles d'honneur dansent : l'une d'elles chante la déclaration du rossignol à la rose. Artaxerxès, demeuré seul avec la jeune Grecque, lui avoue sa flamme. Il s'abandonnerait à ses transports, si son fils n'arrivait soudain. Le peuple, témoin de la jalousie de Darius et des sentiments du roi, maudit le jour où l'étrangère a franchi le seuil du palais de Suse.

Acte III. — Artaxerxès attend une ambassade grecque qui apporte le traité de paix. Les mages annoncent l'évènement et célèbrent le triomphe de la Perse. A cette occasion, Parysatis a obtenu du roi la promesse de proclamer Darius prince héréditaire, et de lui accorder la première faveur qu'il demandera. La coutume lui en fait une loi.

Darius sollicite la faveur d'épouser Aspasie. Artaxerxès refuse et essaie de se soustraire à son serment. Forcée de choisir entre le roi et son fils, Aspasie se jette dans les bras de Darius. Alors Artaxerxès, devenu furieux, commande de la lui arracher et de la conduire dans son harem. Désespéré, Darius dégaîne et se précipite vers son père; mais Aspasie l'arrête, le désarme et cache sous son voile le poignard dont elle se servira pour délivrer Darius de tout péril, en se frappant elle-même.

Aspasie morte, Artaxerxès perd le sens et ordonne de tuer son fils. Parysatis, qui est accourue, tente de disputer l'enfant au bourreau. Impuissante à l'arracher de leurs mains, elle se retourne vers Artaxerxès et, terrible, jette la malédiction sur le tyran qu'elle a enfanté. Le chœur élève son âme vers Ormazd. Que la Sagesse et la Piété apaisent le Ciel irrité par tant de crimes !

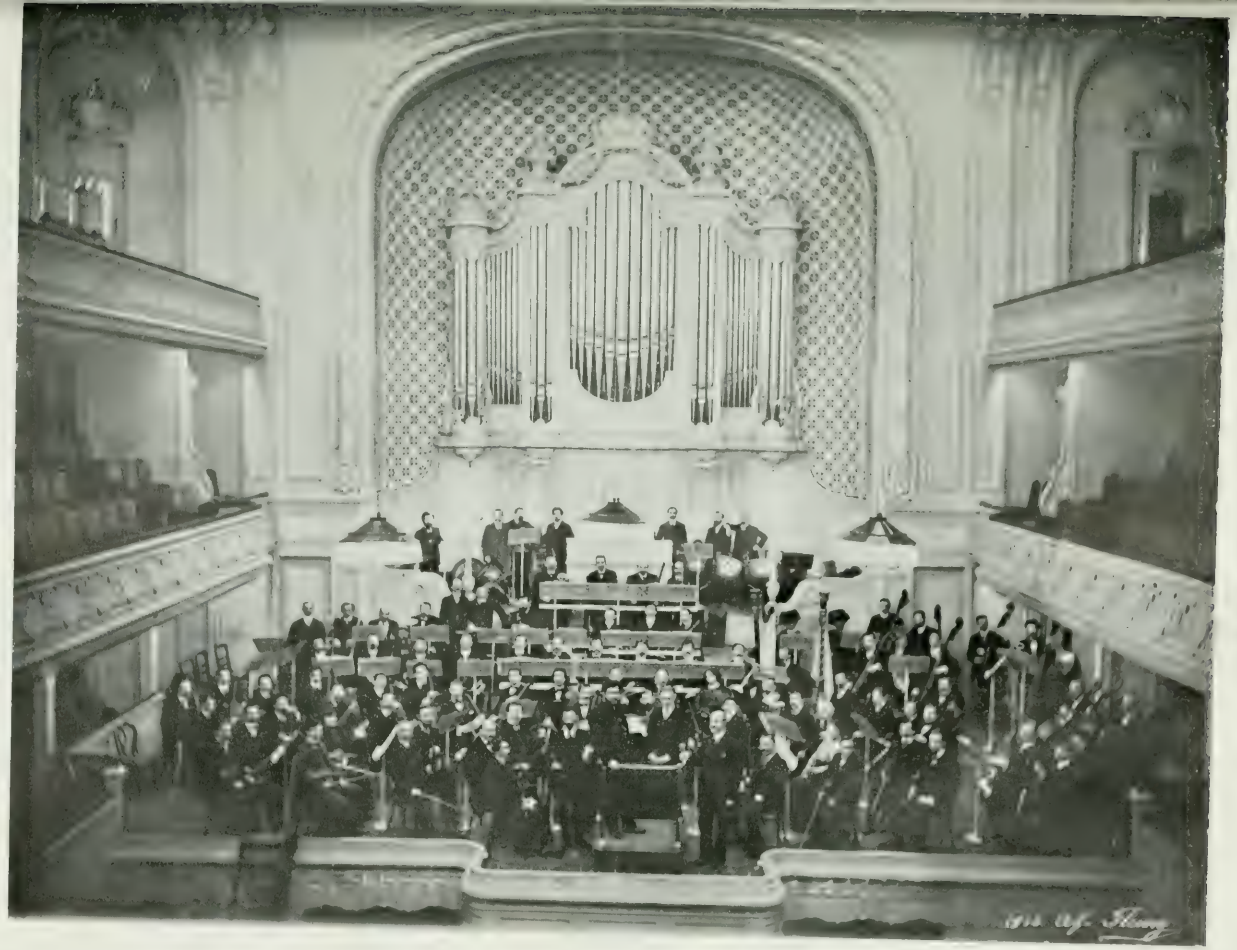
La partition, écrite par M. Saint-Saëns, est assez importante, car elle comprend une douzaine de morceaux chantés, presque tous avec chœurs, plusieurs numéros de musique de scène pour entrée et sortie des personnages, un prélude et un ballet. Lors de la première exécution, la partie des instruments à vent était tenue par deux orchestres de musique militaire; depuis, l'auteur a substitué à ces deux orchestres les instruments de bois et de cuivre en usage dans les orchestres symphoniques, tout en conservant, sans la modifier, la partie des instruments à cordes. Sous cette nouvelle forme, l'œuvre fut donnée pour la première fois aux Concerts-Colonne le dimanche 15 mars 1903.

Destinée aux représentations en plein air, la partition a été tracée d'une main sûre et puissante, à larges plans, avec une grande franchise de rythmes et de sonorités, avec un parti-pris évident de clartés instrumentales. Mais la couleur locale n'en est point bannie; et parfois l'on sent passer dans la molle harmonie de quelque cantilène, ou le capricieux dessin de quelque danse, comme un souffle au vague et subtil parfum, qui évoque en l'esprit le souvenir lointain de l'Orient et de l'antiquité.

LE JET D'EAU, Chant et Orchestre

CLAUDE DEBUSSY

Il y aurait quelque apparence de mauvaise plaisanterie à faire dater de sa prime jeunesse la prédilection toute spéciale de M. Claude Debussy pour les jets d'eau, sous le fallacieux prétexte qu'à l'âge de quatre ans et demi, sa curiosité d'enfant l'attira dans un bassin où il se laissa choir



CONCERTS COLONNE

et faillit se noyer. Pourtant, la vérité est que, sous ses aspects divers, l'eau a toujours séduit l'imagination du compositeur et plus d'une fois inspiré ses pièces symphoniques ou vocales. Il aime cette onde dont la fluidité s'accorde avec la subtilité de son art; il en écoute le doux murmure ou la voix puissante; il en regarde le clair miroir ou le sombre gouffre; il en goûte les formes multiples et les couleurs chatoyantes. Il l'utilise volontiers, comme toile de fond pour le décor de la scène qu'il traite musicalement. Ainsi l'a-t-il fait pour les vers de Baudelaire si descriptifs à la fois et si passionnés :

Tes beaux yeux sont las, pauvre amante !
Reste longtemps sans les rouvrir,
Dans cette pose nonchalante
Où t'a surprise le plaisir !
Dans la cour, le jet d'eau qui jase,
Et ne se tait ni nuit, ni jour.
Entretient doucement l'extase
Où, ce soir, m'a plongé l'amour.

La gerbe d'eau qui berce
Ses mille fleurs,
Que la lune traverse
De ses pâleurs,
Tombe comme une averse
De larges pleurs.

Ainsi ton âme qu'incendie
L'éclair brûlant des voluptés
S'élance, rapide et hardie,
Vers les vastes cieux enchantés
Puis, elle s'épanche mourante,
En un flot de triste langueur,
Qui par une invisible pente
Descend jusqu'au fond de mon cœur.

La gerbe d'eau, etc.

O toi que la nuit rend si belle,
Qu'il m'est doux, penché vers tes seins
D'écouter la plainte éternelle
Qui sanglote dans les bassins !
Lune, eau sonore, nuit bénie
Arbres qui frissonnez autour,
Votre fine mélancolie
Est le miroir de mon amour.

La gerbe d'eau, etc.

Cette mélodie fait partie d'un recueil de *Cinq Poèmes*, composés en 1890 sur les vers de Ch. Baudelaire, et publiés chez A. Durand et fils en 1904. Elle se présentait d'abord avec un simple accompagnement de piano : c'était, si l'on veut, un de ces dessins aux deux crayons, noir et blanc, où le vrai peintre sait quand même affirmer ses dons de coloriste. Cet accompagnement primitif du piano fut ensuite instrumenté par l'auteur, et avec une perfection que M. Chambellan (1) constatait en ces termes : « Sur l'admirable poème de Baudelaire, si chaud, si parfumé, où tout l'amour semble s'être cristallisé sous l'effort d'un cerveau bouillonnant, Debussy a mis son orchestration délicieuse. Toute de rêve, tour à tour mollement voluptueuse ou frénétiquement embrasée d'une passion sans heurts, elle promène à travers nos nerfs une série de sensations aux saveurs indicibles, dont le souvenir exquis est comme une lointaine caresse, plus chère encore au cœur qu'aux sens. »

Sous cette nouvelle forme, *le Jet d'eau* fut interprété pour la première fois aux Concerts-Colonne, par Mlle Hélène Demellier, le 24 février 1907, et le public applaudit chaleureusement à cette substitution de l'orchestre au piano. M. Claude Debussy avait fait du dessin un tableau: pour le peindre, il avait rencontré sans peine sur sa palette instrumentale les transparences les plus lumineuses et les tons les plus délicats.

(1) *Mercure Musical* et *Bulletin français de la S. I. M.*, 15 Mai 1907.

VARIATIONS, Piano et Orchestre

RHENÉ-BATON

Composées à la fin de l'année 1902, ces Variations furent d'abord entendues à la Société Nationale, le 7 mars 1903, M. Alfred Cortot dirigeant l'orchestre, et M. Armand Ferté tenant la partie de piano. Le 17 janvier 1904, M. Camille Chevillard les inscrivit à son programme, avec le même pianiste pour interprète et les fit applaudir. Le thème en est de mode éolien, c'est-à-dire fondé sur une gamme mineure dont la note sensible n'est pas altérée; quant aux variations, elles ne répondent que partiellement au sens strict de ce mot, et semblent plutôt les développements successifs du thème fragmenté.

L'ensemble s'équilibre par un heureux contraste des diverses parties entre elles, par une ingénieuse distribution de l'ombre et de la lumière. Il y a là de l'entrain, de la jeunesse, de la vigueur; chez le compositeur se retrouvent quelques-unes des qualités de son chef d'orchestre. Il vibre et communique sa flamme à ce qu'il touche : il en fait jaillir l'étincelle de la vie.

DEUXIÈME SYMPHONIE

VINCENT D'INDY

I. *Extrêmement lent.* — *Très vif.* — II. *Modérément lent.*

III. *Modéré.* - *Très animé* — IV. *Lent.* - *Assez vif.*

Par la solidité de son architecture, la noblesse de ses motifs, la science de ses développements et la richesse de son orchestre, cette œuvre est de celles qui affirment à un haut degré la maîtrise de son auteur. Elle est construite en la forme *cyclique*, c'est-à-dire que certains thèmes reparaissent au cours des quatre parties traditionnelles, et en fixent la sévère unité; ils changent d'aspect pour s'associer à ceux qui appartiennent en propre à chacune de ces parties; ils contribuent à enrichir logiquement la polyphonie de l'ensemble. Ici, les deux idées directrices apparaissent, dès le début, et s'esquissent dans l'Introduction lente : l'une de caractère sombre, fondée sur une espèce de marche en triton, favorable aux âpres dissonances, l'autre de physionomie douce, au contraire, et pouvant figurer, par exemple, la grâce et la douceur luttant contre la rigueur du destin.

De cette symphonie, M. Louis Laloy (1) a tracé une analyse exacte et subtile qu'on peut, en partie, reproduire ici :

« La première idée du premier mouvement lui est particulière; exposée par le cor, elle est éclatante et légère, et remet l'âme des angoisses de l'Introduction. Les puissances des ténèbres lui répondent; mais bientôt apparaissent les bons génies, dont le motif caractéristique devient la seconde idée de ce premier mouvement. Le développement est clair, l'orchestration limpide et partout intéressante, la péroraison entraînante, et cependant l'impression d'ensemble est un peu incertaine, ce qui d'ailleurs est parfaitement dans l'intention de l'auteur : la suite perdrait de son intérêt si, dès la première partie, nous étions délivrés de toute inquiétude; l'idée rédemptrice ne triomphe donc pas absolument; sa force se contient encore et se réserve.

L'*Andante*, au contraire, nous transporte en pleine émotion : l'idée de douceur s'y développe en une phrase pleine et soutenue (*ré* bémol)

(1) *La Revue Musicale*, 15 Mars 1904.

dont la tendresse généreuse va droit au cœur. Puis le motif sombre reparaît et, sous son influence, se dégage une seconde idée (*mi* majeur) d'un rythme et d'un caractère tout différent de la première, ainsi qu'il arrive dans l'Andante de la Neuvième Symphonie; c'est une sorte de marche triste et lassée, exposée par la harpe et la flûte au grave. La première phrase revient, variée, puis la seconde enrichie, et tout se termine par une reprise du début, auquel s'ajoutent les autres thèmes. Rien de plus sobre et de plus touchant; cet andante contient peut-être les pages les plus précieuses de la symphonie, les plus profondément et purement musicales.

« La troisième partie est un *Scherzo* dont le thème est une sorte de ballade, exposée par l'alto solo, et accompagnée d'une harmonie archaïque, jusqu'en son chromatisme palestrinien. Le trio est formé par le mauvais thème qui s'exaspère et amène le retour de la seconde idée de l'andante, dont la quinte est ici augmentée. Structure très simple et sobriété extrême; intermède plein de charme.

« Le *Final* commence par une introduction lente, où reviennent les principaux motifs. Survient une petite fugue, bâtie sur le premier thème; enfin l'idée propre au final est exposée par les altos. C'est une phrase à cinq temps, dérivée du deuxième thème, et merveilleuse de mouvement et de vie.

Elle s'est accrue peu à peu des motifs accessoires, et enfin apparaît en grandiose mélodie où s'associent et se résument toutes les idées de l'œuvre, arrivées à leur entière réalisation. Cette péroraison est saisissante comme une révélation, lumineuse comme un apothéose; le final tout entier, d'ailleurs, apparaît nettement comme la partie capitale de l'œuvre; comme à la fin d'une bataille, toutes les forces donnent ici, et le triomphe est éclatant ».

Une autre analyse de la même œuvre se rencontre sous la plume de M. F. de Ménil (1), et met en lumière d'autres aspects pour conclure à l'importance de sa valeur :

« Un *premier* mouvement *très vif* succède à une introduction aux audacieuses dissonances. Déjà sous les rythmes les plus divers s'exposent les nombreux thèmes qu'on apercevra dans les autres parties. On ne fera, d'ailleurs, que les entrevoir rapidement, entraînés comme ils sont par des contrepoints de rythmes, s'enlevant avec une remarquable maëstria sur des modulations étonnantes où dominent d'étranges combinaisons de sons bouchés de cors et de sourdines de trompettes.

« Le *deuxième* morceau, modérément lent, développe sur une mesure de six-huit un thème de couleur archaïque, formé de dessins ingénieux, enroulés autour de sonorités tantôt intenses, tantôt discrètes, où des phrases de trompettes se continuent sur des flûtes graves ou des médiums de hautbois, où des murmures de trombones meurent en des *staccati* de bassons et des *pizzicati* de contrebasses.

« *L'intermède*, modéré d'abord, puis très animé, expose un thème avec sensible mineure, évoquant un souvenir lointain des modes de Phrygie ou de Dorie, qu'accentue une sorte de carillon, entre les instruments duquel transparaissent les thèmes précédemment entendus; peu à peu ils se précisent, puis s'enlèvent très nets sur des trémolos très doux du quatuor opposant à la polyphonie instrumentale une sorte de *polyrythmie* thématique.

« Mais c'est dans le *final*, assez vif, précédé par une fugue lente, que cette polyrythmie s'affirme victorieuse. Jetant les autres motifs sur le thème de l'intermède, présenté à cinq temps, heurtant les rythmes précédents contre ce dernier rythme qui fléchit parfois un instant sous leur choc, quitte à reprendre bientôt sa claudication de six-huit amputé d'un temps, cet étincelant final, jonglant prestigieusement avec les thèmes, reste un troublant contrepoint de cadences où flamboie l'or des cuivres, où étincelle la moire argentée des bois de l'harmonie, où s'affinent les dentelles du premier violon, où se parfilent les franges brodées du quatuor, où, sur le velours des basses, s'égrènent les perles des harpes, opposant de grandes ombres à d'étonnantes clartés, et produisant par

(1) *Le Guide Musical*, 6 Mars 1904.

leur contraste un long éblouissement, fait à la fois de mollesse et de vigueur, d'ardents élans et de lassitude. »

Comme enfin le déclarait avec son bel enthousiasme et sa rude franchise, M. Jean Huré (1) : « Toute cette œuvre est d'une clarté et d'une ordonnance admirables; c'est l'œuvre parfaite qui défie la critique, qu'on aimerait à étudier longuement, et qu'il convient de citer dans les écoles comme un modèle de maîtrise absolue ».

Ecrite au cours des années 1902 et 1903, cette Symphonie en *si* bémol (op. 57), fut exécutée originairement le 28 février 1904, aux Concerts Lamoureux pour l'orchestre duquel elle avait été écrite, et dirigée par M. Camille Chevillard qui la fit applaudir d'abord, et la redonna huit jours plus tard avec un plein succès. Le public n'avait point opposé de résistance; la presse musicale s'était montrée favorable, parfois enthousiaste, déférente toujours. Le *Ménestrel* lui-même, par la plume de M. Amédée Boutarel (2) déclarait : « L'effet est obtenu tel que le musicien l'a voulu, car sa sûreté de main est prodigieuse, et il a l'intuition des combinaisons sonores aussi perçante que peuvent le souhaiter les plus altérés de sensations nouvelles ». Il ajoutait : « L'œuvre n'est pas quelconque; elle est écrite supérieurement ». Ce témoignage d'un seul suffit à résumer l'opinion de tous.

CHARLES MALHERBE

(1) *Le Monde Musical*, 15 Mars 1904.

(2) *Le Ménestrel*, 6 Mars 1904.

3me CONCERT

OUVERTURE d'" ANDROMAQUE "

C. SAINT-SAËNS

Tous les artistes, même les plus grands, même les plus favorisés de la fortune, ont vu le dédain, ou tout au moins l'indifférence accueillir certains de leurs ouvrages où ils avaient cru mettre, et quelquefois mis bien réellement, le meilleur de leur talent. L'opinion publique a de ces égarements sans cause apparente, ni motif sérieux. Voilà, par exemple, huit années déjà que Saint-Saëns a composé une remarquable musique de scène pour *Andromaque;* Mme Sarah Bernhardt monta l'œuvre, sous cette forme, à son théâtre, le 7 février 1903, et s'en désintéressa au bout de quinze représentations; les curieux seuls s'en souviennent maintenant, et les concerts symphoniques n'ont montré aucun empressement à recueillir l'ouverture que l'auteur de *Samson* avait donnée comme préface musicale à la tragédie de Racine : négligence regrettable, injuste oubli ! Par son plan, l'œuvre relève de la tradition classique, et l'on y sent passer, en quelques endroits, comme un souffle weberien. Un andante assez développé lui sert d'introduction; puis un allegro en *la* majeur détermine le mouvement principal qui, une fois commencé, persiste jusqu'au bout, avec un second thème, lequel, présenté en *la* mineur, revient en *fa dièze* mineur. Il y a là de la vigueur et de l'éclat, une passion quelque peu fiévreuse, une sensibilité d'ordre dramatique, comme il convient à un ouvrage de théâtre où les personnages sont plus grands que nature et doivent donner l'impression de héros.

IZÉÏL, Suite d'Orchestre

GABRIEL PIERNÉ

Ce drame indien, de MM. Armand Silvestre et Eugène Morand, fut représenté pour la première fois au théâtre de la Renaissance, le 24 janvier 1894. M. Gabriel Pierné avait composé pour cet ouvrage une musique de scène, à laquelle il emprunta, plus tard, quatre numéros pour former une Suite d'orchestre en *la*, dont les deux parties sont ainsi divisées :

I. { *a*) *Entrée du Roi.* Allegro, C.
{ *b*) *Entrée des Princesses.* Poco animato, 7/4.

II. { *a*) *Introduction et Lamento.* Allegretto, 2/4 et 6/4.
{ *b*) *Sérénade à Iséyl.* Allegro moderato, 2/4.

Cette Petite Suite fut donnée avec succès aux Concerts-Colonne une première fois le 10 mars 1895, et une seconde, le 12 décembre 1897.

RAPSODIE ESPAGNOLE

MAURICE RAVEL

Prélude à la Nuit — Malaguena — Habanera — Feria

Cette œuvre, exécutée pour la première fois aux Concerts-Colonne le 15 mars 1908, et dédiée à M. de Bériot, comporte quatre parties :

La première, sous le titre de *Prélude à la nuit*, semble destinée à donner l'impression d'une de ces nuits chaudes de l'été, où, dans l'atmosphère molle et troublante, monte, de la terre vers les étoiles, comme un parfum de volupté. Les donneurs de sérénades égrènent au loin leurs vocalises, que nous renvoie l'écho, vocalises tantôt poétiques et tantôt bouffonnes. On notera, en passant, certain dessin de quatre croches égales, descendant par degré conjoints (*fa, mi, ré, do dièze*), qui traverse tout ce prélude et, sorte de *leitmotiv*, reparaît dans la seconde partie, puis dans le final du morceau.

Le deuxième mouvement s'enchaîne avec le premier, sous le titre de *Malaguena*, qui correspond à notre Sérénade.

La *Habanera*, qui forme la troisième partie, fut d'abord écrite pour deux pianos, en 1895, et jouée sous cette forme primitive, à la Société Nationale en 1898. Elle s'inspire d'un vers de Baudelaire, tiré de la pièce *A une dame créole :*

Au pays parfumé que le soleil caresse...

Le final, ou *Feria*, est une fête populaire avec le mouvement de sa foule grouillante et l'éclat de ses danses, un moment interrompues par l'improvisation de chanteurs andalous.

En terminant, il convient d'observer que si tous les thèmes de cette *Rapsodie*, œuvre étrange et hardie, œuvre d'avant-garde, pourrait-on dire, ont un caractère populaire, nul d'entre eux n'est emprunté aux chansons du pays, au *folklore* espagnol; le compositeur les a tirés de son propre fonds : ce sont des variations, si l'on veut, sur des thèmes originaux.

La première audition se heurta bien à quelques résistances du public; mais les partisans furent assez nombreux pour obtenir le *bis* de la *Malaguena*, et la presse, dans son ensemble, se montra favorable. M. Calvocoressi écrivait (1) : « La clarté de l'œuvre, la frappante vigueur des évocations qu'elle offre, la poésie dont elle est pleine, sont aussi admirables que la sûreté de métier, manifestée notamment par une orchestration somptueuse et originale ». M. Luc Marvy louait de même (2), ces quatre pièces « très colorées, — presque coloriées — les trois premières fort courtes, toutes caractérisées par une écriture très personnelle, une forme travaillée jusqu'à la recherche, mais où abondent les détails intéressants, comme on pouvait s'y attendre de la part du jeune et incontesté maître actuel de l' « écriture artiste ». Le *Prélude à la nuit*, bâti sur un délicat et obstiné carillon de quatre notes, la *Malaguena*, sérénade scandée de tambours de basque et de castagnettes, sont spécialement remarquables sous ce rapport. » Enfin, M. Amédée Boutarel résumait ainsi (3) l'impression générale : « Il s'en dégage une jeunesse, un coloris, un mouvement contre lesquels on ne résiste pas, une sincérité très grande aussi, qui fait songer aux *Impressions d'Italie* de Charpentier. Il semble que M. Ravel, de retour d'Espagne, la tête remplie de rythmes, de bruits de castagnettes, de parfums respirés pendant les belles nuits, ait cherché à extérioriser musicalement toute l'éblouissante poésie dont il se trouvait comme imprégné. Ce sont tour à tour des effluves langou-

(1) *Le Guide Musical*, 22 Mars 1908. — (2) *Le Monde Musical*, 30 Mars 1908.
(3) *Le Ménestrel*, 21 Mars 1908.

reuses, des rires joyeux, des remous de foules, des danses échevelées où toutes les ressources instrumentales sont habilement employées ».

Redonnée, la saison suivante, au Châtelet, la *Rapsodie espagnole* a obtenu, cette fois, dans le public comme dans la presse, l'unanimité des suffrages.

FANTAISIE pour Hautbois et Orchestre

VINCENT d'INDY

Cette fantaisie « sur des chants populaires français » (op. 31), a été composée en 1888 pour M. Guillaume Guidé, le célèbre hautboïste, professeur au Conservatoire de Bruxelles, et jouée, pour la première fois aux Concerts populaires de cette ville en 1889. Quelques chansons, variées et *mariées* avec une ingénieuse fantaisie, forment le canevas musical de cet ouvrage où l'auteur a traduit, ainsi que dans plusieurs de ses autres œuvres, les impressions ressenties à la vue du spectacle de la nature dans l'abrupte région des hautes Cévennes. De ces pages colorées se dégage comme un parfum de terroir; elles semblent traversées, a-t-on dit, d'agrestes effluves; elles parlent au cœur de ceux qui connaissent la douce ivresse des promenades à travers champs, la joie des aubes printannières et la tristesse des soirs d'automne. Il s'agit là, d'ailleurs, d'impressions plus poétiques encore que pittoresques, et le compositeur semble s'être souvenu de la recommandation formulée jadis par Beethoven en tête de sa *Symphonie pastorale :* Plus de sentiment que de description.

Aux Concerts-Colonne, l'œuvre fut entendue pour la première fois le 12 décembre 1897, et, depuis, elle a figuré sur maint programme de la province et de l'étranger.

RONDES DE PRINTEMPS (Images, n° 3)

CLAUDE DEBUSSY

Voici, présenté pour la première fois, le troisième « volet » d'un important triptyque, dont le premier, *Gigue triste*, est encore inédit, et dont le panneau central, *Iberia*, a paru le 20 février dernier, aux Concerts-Colonne. Comme l'indique le titre général et caractéristique d'*Images pour orchestre*, il s'agit là de vrais tableaux où le musicien s'efforce de traduire pour l'oreille les impressions de l'œil; il s'applique à confondre, pour les rendre plus intenses, les deux genres de sensations : la mélodie, avec ses rythmes diversifiés à l'infini, correspond aux traits multiples du dessin; l'orchestre est une vaste palette où chaque instrument fournit sa couleur. Comme le peintre se plaît aux oppositions des tonalités, aux jeux de l'ombre et de la lumière, ainsi le musicien s'amuse au choc des dissonances imprévues, à la fusion des timbres rares; il veut faire voir ce qu'il fait entendre, et la plume, entre ses doigts, devient un pinceau. C'est un impressionisme musical de nuance particulière et de qualité rare. Pour ce numéro 3 des *Images*, l'épigraphe, placée par l'auteur en tête de son œuvre, fixe le sens général : « Vive le mai ! bienvenu soit le mai, avec son gonfalon sauvage ! » A ces mots correspond, dans la traduction musicale, une vieille ronde du pays de France : « Nous n'irons plus au bois », dont la mélodie populaire sert de base à tout le morceau; présentée d'abord à cinq temps, puis curieusement déformée, elle revient en valeur augmentée pour conclure dans l'animation de la coda comme un chant de triomphe et de joie.

SYMPHONIE en ré mineur

G. M. WITKOWSKI

I. *Lent et Solennel.* — *Animé.* — II. *Très lent.* — III. *Animé.*

Cette symphonie, de haute et noble allure, est conçue dans la forme cyclique, chère aux élèves de la Schola, c'est-à-dire qu'un thème essentiel domine l'œuvre et en forme, à proprement parler, l'ossature mélodique d'ailleurs variée, modifiée suivant la fantaisie de l'auteur, et le caractère des diverses parties. M. Vallas (1), qui en a rédigé une précise et précieuse analyse, écrit avec raison : « Le thème qui s'expose aux basses après l'introduction, forme la base de la composition tout entière, et fournit, par ses divers éléments mélodiques, plus ou moins transformés, le point de départ de toutes les idées de l'œuvre; c'est, pourrait-on dire, le tronc d'où vont pousser en se ramifiant les différentes branches de l'arbre sonore; et, dans l'œuvre entière, aucun thème ne se développera qui n'ait une parenté plus ou moins proche avec le thème principal. » Ce thème, central et fondamental, est un chant populaire breton, d'origine liturgique, publié par M. Bourgault-Ducoudray dans son recueil des mélodies populaires de la Basse-Bretagne.

Après l'exposition du début, où, sous forme d'introduction lente et solennelle, le thème s'est précisé peu à peu en ses deux périodes constitutives, il éclate enfin avec une animation presque tumultueuse pour faire place au second motif, en *la* majeur, qui passe du hautbois au quatuor, ensuite au violon solo qui le transforme en une gracieuse arabesque. Un rappel de l'introduction est suivi du développement des idées précédentes et le thème initial reparaît, mais dans un rythme nouveau. « Le quatuor le martèle fortement, tandis qu'une trompette, dans le registre grave, l'accentue sèchement, puis trompettes, cors et bassons en reprennent une nouvelle transformation sous forme canonique, échangeant ainsi une véritable conversation, soutenue par d'étincelants arpèges des harpes. Enfin, après un retour de la deuxième idée en *ré* majeur, éclate aux cuivres le thème de l'introduction, souligné par les trilles des bois et de rapides gammes de quatuor, et la première partie s'achève par un souvenir plus calme de l'*animé* ».

La seconde partie est formée d'un adagio en *sol*, que le quatuor présente d'abord avec une expressive ampleur; un gracieux dialogue entre flûte et clarinette lui succède; les sonorités s'éteignent, comme si la phrase se désagrégeait peu à peu, et se rallument progressivement pour amener la superposition des deux motifs, l'un aux cordes, l'autre aux bois; enfin, après un dernier rappel au cor et au violoncelle du second motif présenté par augmentation, tout meurt dans le silence du pianissimo.

La troisième partie contraste par sa violence avec la douceur de la seconde; elle s'inspire un peu de la forme ancienne du rondo, ou du moins le thème principal y passe par une série de variations rythmiques. Il a d'abord la franche allure d'une danse populaire, curieusement scandé en mesure à 7/4; il prend un autre aspect, sous la forme ternaire, avec l'accompagnement du hautbois qui trace un élégant contre-sujet; il se syncope ensuite au quatuor en un rythme chaleureux et haletant, pour revenir, après trois nouvelles modifications, en variations à la tonalité primitive de *ré* mineur. Ici, j'emprunte le texte même de M. Léon Vallas : « L'ingéniosité du compositeur qui, dans cette partie, a poussé à l'extrême les déformations rythmiques et tonales, se manifeste alors pleinement dans la dernière partie de ce mouvement, point lumineux de toute l'œuvre : là, le thème fondamental se superpose trois fois à lui-même, rythmé normalement par les bois et la harpe, chanté en valeur

(1) *Revue Musicale de Lyon*, 1er Avril 1906.

augmentées par les basses et en valeurs diminuées par les trompettes alternant avec le quatuor. Après l'éclat de cette partie d'un mouvement très élargi reparaît la phrase expressive du quatuor; puis le morceau, après quelques truculences des bassons, des trompettes et des cors, se termine sur un large rappel du thème principal ».

Cette Symphonie en *ré* mineur fut exécutée pour la première fois à la Société Nationale, sous la direction de M. Vincent d'Indy, au mois de décembre 1901 ». Ce n'était là encore que le demi-jour de la publicité; les concerts d'Angers, d'Ysaye à Bruxelles, de Monte-Carlo, d'Aix-les-Bains, de Nancy, commencèrent à la répandre; elle revint à Paris pour subir victorieusement la redoutable épreuve des Concerts-Lamoureux, le 25 octobre 1903. Depuis lors on la retrouve sur maints programmes, en diverses villes de France, à Lyon, bien entendu, en Allemagne et aux Etats-Unis.

CHARLES MALHERBE

4me CONCERT

JOUR D'ÉTÉ A LA MONTAGNE

VINCENT D'INDY

Aurore. — Jour (Après-Midi sous les Pins — Soir

Cette suite d'orchestre en trois parties est une sorte de paysage musical, un poème symphonique de caractère à la fois pittoresque et un peu grave, souvent même empreint d'une couleur mystique, où, dans l'air pur et libre, semble monter vers le ciel l'hymne grave et reconnaissant de la Nature au Créateur. Le compositeur s'est inspiré, pour son œuvre, d'un poème en prose, les *Heures de la montagne*, dû à la plume élégante de M. Roger de Pampelonne. En voici le texte, auquel nous joignons le bref mais précis commentaire qu'en a tracé M. Amédée Boutarel (1).

AURORE

Éveillez-vous, mornes fantômes, souriez au ciel, majestueusement, car un rayon dans l'infini s'élève et vous frappe au front. — Un à un se déroulent les plis de votre grand manteau, et les premières lueurs, en caressant vos rides altières, répandent sur elles un instant de douceur et de sérénité !

Éveillez-vous, montagnes ! le roi de l'espace apparaît.

Éveille-toi, vallon, qui caches les nids heureux et les chaumières endormies, éveille-toi en chantant ! Et si dans ton cantique, quelques soupirs me parviennent, puisse le vent léger des heures matinales les recueillir, et les porter à Dieu !

Éveillez-vous, cités, où les purs rayons ne pénètrent qu'à regret ! Sciences, agitations, ignominies humaines, éveillez-vous !... Debout, mondes artificiels !

. . . . . .

Les ombres s'effacent peu à peu devant la lumière envahissante...

Riez ou pleurez, créatures qui peuplez ce monde !

Éveillez-vous, harmonie ! Dieu écoute.

Premier tableau. — Au début (violons) un son aigu, voix désolée: c'est la tristesse de l'ombre qui s'en va. Seul le cri de l'orfraie résonne dans la nuit (basson); puis la sonorité change, s'élève : un chant d'alouette (flûte), monte vers le ciel. Tout frémit; un air léger passe sur les plaines (harpe, piano); le soleil apparaît, radieux (cuivres).

(1) *Le Ménestrel*, 28 Mars 1908.

JOUR (Après-Midi sous les Pins)

Qu'il est doux de se suspendre aux gradins du ciel ! Qu'il est doux de rêver, loin des passions de l'homme, dans la souriante majesté des cimes !

Elevons-nous vers les sommets ! L'homme les abandonne, et là où l'homme n'est plus, Dieu fait entendre sa grande voix. Voyons, de loin, pour pouvoir la servir et les cimes, ses éphémères créatures !

Ici, tout bruit de la terre monte en harmonie vers mon cœur reposé. — Ici, tout devient hymne et prière; la Vie et la Mort se tiennent par la main pour crier vers le ciel : *Providence et Bonté !* — Je n'aperçois plus ce qui périt, mais ce qui renaît sur les ruines : le grand Guide semble y régner seul.

. . . . . .

Tout se tait. — Traversant la lande ensoleillée, un chant doux et naïf m'arrive, apporté par le vent qui glisse à travers la profondeur des bois.

Oh ! enveloppe-moi tout entier dans tes sublimes accents, vent dont le souffle sauvage anime l'organe de la création ! Recueille les chants de l'oiseau sur les pins sombres ! Apporte-moi les tintements agrestes, les rires joyeux des vierges de la vallée, le murmure des ondes et l'haleine des plantes ! Efface dans ton grand sanglot tous les sanglots de la terre ! Ne laisse parvenir jusqu'à moi que les plus pures harmonies, œuvre de la divine bonté !

Deuxième tableau. — Adagio de violons, hautbois champêtres, danses de paysans, menaces d'orage au loin, roulement de tonnerre.

SOIR

La nuit envahit le ciel protecteur, et la lumière, en déclinant, jette un souffle frais et rapide sur l'atmosphère fatiguée. Les fleurs s'agitent, leurs têtes se cherchent pour s'appuyer et s'endormir. Un dernier rayon caresse les sommets, tandis qu'heureux du rude travail de la journée, le montagnard regagne sa rustique demeure dont la fumée s'élève dans un repli du vallon.

Le bruit des clochettes, signe de la vie, s'éteint peu à peu; les agneaux se ruent dans l'étable, et, devant le feu qui pétille, la paysanne endort son petit enfant dont l'âme timide rêve les brumes, le loup féroce et la noire lisière des bois.

Bientôt, tout sommeille sous l'ombre, tout est fantôme dans la vallée; tout cependant vit encore.

. . . . . .

O Nuit ! l'Harmonie éternelle subsiste sous ton voile; la joie et la douleur ne sont qu'endormies,

O Nuit ! la vie dévorante s'agite sous le jour dévorant ; elle se crée sous le manteau perlé de tes bras étendus.

Troisième tableau. — Le retour, airs montagnards, tristes comme presque toutes les chansons d'Auvergne. Charmant effet d'orchestre pour dépeindre l'éparpillement des troupeaux (piano et pizzicati des cordes). Rêveries du poète qui célèbre en son cœur la gloire de Dieu. Retour du son aigu, exprimant la nuit et du cri de l'orfraie. L'obscurité s'étend...

Se plaçant à un autre point de vue, et considérant plutôt la technique de l'œuvre, M. J. Jemain (1) avait, dès la première audition, fait d'in-

(1) *Le Ménestrel*, 25 Février 1905

téressantes et judicieuses remarques sur ces trois parties qui, malgré leur indépendance apparente, ne sauraient sans dommage, écrivait-il, être entendues isolément. « Non seulement les thèmes et leur disposition (le thème du *Soir* est le renversement du thème de l'*Aurore*, mais les successions même des tonalités concourent d'un numéro à l'autre, à éveiller, *à créer* l'état d'âme nécessaire. L'*Aurore* débute en *ut* mineur pour finir en *si* majeur; le *Soir* commence en *si* majeur, et finit, sans conclure, en *ut* mineur par le thème de l'*Aurore*, exprimant ainsi l'éternel recommencement des choses au fond de l'éphémère vie humaine ».

Et l'on pourrait encore citer d'autres témoignages en faveur de l'œuvre, celui de M. Gustave Daumas (1), par exemple, qui, frappé par tant de simple grandeur et de sérénité, louait tout ensemble la hauteur de la pensée, la profondeur du sentiment, et « dans la forme, un souci méticuleux de détails qui paraîtraient insignifiants et qui, pesés avec une conscience minutieuse, prennent une valeur saisissante ».

Composé en 1905, cet ouvrage fut exécuté d'abord aux Concerts-Colonne le 18 février 1906, et la seconde audition du 4 mars suivant ne fit que confirmer le brillant succès de la première.

(1) *Le Monde Musical*, 30 Mars 1908.

PHAÉTON

C. SAINT-SAËNS

Dans le domaine de la musique descriptive, *Phaéton* brille d'un vif éclat. Parmi tous les ouvrages de ce genre, depuis les poèmes symphoniques de Liszt jusqu'à ceux de Richard Strauss, de Dukas et de l'école russe, il ne s'en trouve point qui le surpassent, s'il en est même qui l'égalent. Avec un rare puissance et un relief saisissant, l'auteur a traduit dans sa langue musicale cet épisode fameux de l'antique mythologie que résume ainsi une note placée en tête de la partition : « Phaéton a obtenu de conduire dans le ciel le char du Soleil, son père. Mais ses mains inhabiles égarent les coursiers. Le char flamboyant, jeté hors de sa route, s'approche des régions terrestres. Tout l'univers va périr embrasé, lorsque Jupiter frappe de sa foudre l'imprudent Phaéton. » La musique suit presque pas à pas les phases diverses du drame et en fournit un commentaire expressif ; le plan se déroule avec logique et clarté ; tout s'explique et s'enchaîne. Sans que jamais la précision ou la minutie des détails nuise à la grandeur des lignes, le peintre a brossé une toile où, dans un mélange rutilant de couleurs, s'allient le mieux du monde le réalisme et la fantaisie.

Dès le début, il semble que l'on voie le char lumineux rouler dans l'espace. Sous les puissants accords des cuivres qui ponctuent énergiquement la brève et majestueuse introduction, les gammes des instruments à cordes s'élancent en fusées; les violons et les harpes tracent un dessin rythmique dont l'expressive ondulation et la persistance répondent au galop des coursiers fabuleux. Bientôt, tandis que le mouvement initial se poursuit dans l'accompagnement, une sorte de chant triomphal est lancé par les trombones et trompettes, puis repris par les différents timbres de l'orchestre, pour exprimer la joie et la fierté du téméraire qui n'a point douté de ses forces et s'est pris pour un dieu. Un moment, la progression diatonique ascendante qui marque le développement de cette idée s'interrompt pour faire place à un thème voilé de mélancolie, où les cors semblent annoncer la triste destinée et la fin prochaine de l'imprudent. Les violons ont repris leur course; mais déjà les basses grondent, et donnent l'impression du danger qui approche; les coursiers indomptés ne galopent plus avec la même régularité, et les rênes flottent entre les mains de l'inhabile aurige; l'allure devient comme plus précipitée, plus haletante jusqu'à la minute suprême où l'accord de sixte de

mi bémol, souligné brutalement par tous les instruments à percussion, marque la catastrophe. La foudre a retenti, le char s'est brisé, et du ciel sur la terre tout se précipite et s'effondre. Alors le mouvement s'élargit, les sonorités s'adoucissent, et, dans le calme sinistre des accords sombres et voilés de l'orchestre, le thème plaintif revient une dernière fois, comme un gémissement, comme un adieu suprême au héros disparu.

Composé en 1873, et publié avec le numéro d'op. 39, *Phaéton*, le deuxième des quatre poèmes symphoniques de Saint-Saëns, fut exécuté pour la première fois au théâtre du Châtelet (Concert National) sous la direction de M. Ed. Colonne, le 7 décembre 1873, et, depuis, redonné bien des fois.

DEUX POÈMES, Chant et Orchestre

ANDRE CAPLET

Préludes — Angoisse

Les deux mélodies qui figurent au présent concert, font partie d'une suite de cinq poèmes, de G. Jean Aubry, extraits des « Paroles à l'absente », et publiées au cours des années 1908 et 1909. En voici le texte :

PRÉLUDES

Les livres, tout ce matin, m'ont parlé
De pays trop lointains et d'heures incertaines;
Le parfum des jardins m'est venu conseiller
De délaisser ces formes vaines;
Et, caressant la feuille blanche,
Où s'exaspère la recherche de mon rêve,
Un rayon de soleil soulève
Une certitude étrange...
C'est un matin, semblable à celui-ci, très doux ;
Je regarde négligemment par la fenêtre...
Tu me souris, mon cœur a tremblé tout-à-coup...
Je ne cherche pas à connaître
La raison de toutes ces choses;
Je ne demande pas comment
Il se fait que tu viens par le sentier des roses.
Je descends vers toi simplement,
Je te prends les deux mains, et tu gardes
Longuement tes lèvres sur mes yeux ;
Puis, nous entrons dans la maison douce, tous deux,
Et tu pleures soudain lorsque je te regarde.

ANGOISSE

O pensée affolante, arrête-toi ! J'ai peur, ce soir, auprès du phare qui tournoie et décrit la corolle d'une fleur mystique sur un ciel de soir. J'ai peur de ce

silence et de ma solitude, où tourbillonne le désir de ta tendresse et de ton âme claire et nue, tout mon désir ardent de vivre. Le phare éblouissant et clair, vire inexorable, sans trève : lumière en vouloir de quel rêve, vers les étoiles ou la mer ?

L'APPRENTI SORCIER

PAUL DUKAS

Voici, traduite par Henri Blaze de Bury, la Ballade de Gœthe qui a fourni le sujet de cette scène musicale :

Enfin, il s'est donc absenté le vieux maître sorcier ! Et maintenant c'est à moi aussi de commander à des Esprits; j'ai observé ses paroles et ses œuvres, j'ai retenu sa formule, et, avec de la force d'esprit, moi aussi je vous ferai des miracles. — Que pour l'œuvre l'eau bouillonne et ruisselle et s'épanche en bain à large seau ! — Et maintenant approche, viens, viens, balai ! prends-moi ces mauvaises guenilles ! tu as été domestique assez longtemps; aujourd'hui songe à remplir ma volonté ! Debout sur deux jambes, une tête en haut, cours vite et te dépêche de m'aller puiser de l'eau ! — Que pour l'œuvre l'eau bouillonne et ruisselle et s'épanche en bain à large seau ! — Bravo ! il descend au rivage; en vérité il est déjà un fleuve, et plus prompt que l'éclair, le voilà ici de retour avec un flot rapide. Déjà, une seconde fois ! comme chaque cuve s'enfle ! comme chaque vase s'emplit jusqu'au bord ! — Arrête, arrête ! car nous avons assez de tes services. — Ah ! je m'en aperçois ! — Malheur ! malheur ! j'ai oublié le mot ! — Ah ! la parole qui le rendra enfin ce qu'il était tout à l'heure...

Il court et se démène ! Fusses-tu donc le vieux balai ! Toujours de nouveaux seaux qu'il apporte ! Ah ! et cent fleuves se précipitent sur moi ! — Non ! je ne puis le souffrir plus longtemps : il faut que je l'empoigne. C'est trop de malice ! Ah ! mon angoisse augmente. Quelle mine ! Quel regard ! — Engeance de l'enfer ! faut-il que la maison entière soit engloutie ? Je vois sur chaque seuil courir déjà des torrents d'eau. Un damné balai qui ne veut plus rien entendre.

Bûche que tu étais, tiens-toi donc tranquille ! — Si tu n'en finis pas, prends garde que je ne t'emploigne et ne fende ton vieux bois au tranchant de la hache ! — Oui-dà ! le voilà qui se traîne encore par ici ! Attends, que je t'attrape ! Un moment, Kobold, et tu seras par terre. Le tranchant poli de la hache l'atteint. Il craque ! bravo ! vraiment fort bien touché ! Voyez, il est en deux ! et maintenant j'espère et je respire. — Malheur ! malheur ! deux morceaux s'agitent maintenant, et s'empressent comme des valets debout pour le service. A mon aide, puissances supérieures ! — Comme ils courent ! De plus en plus, l'eau gagne la salle et les degrés; quelle effroyable inondation ! Seigneur et maître ! Entends ma voix ! — Ah ! voici venir le maître ! — Maître, le péril est grand ; les esprits que j'ai évoqués, je ne peux plus m'en débarrasser. — Dans le coin, balai ! balai ! que cela finisse ! car le vieux maître ne vous anime que pour vous faire servir à ses desseins (1).

C'est dans la *Fantastique* et *Harold* qu'il faut aller chercher les origines du poème symphonique, lequel plus tard a trouvé sa forme complète dans les *Préludes* et le *Rouet d'Omphale*. Si donc Berlioz en fut le Père, on peut dire que Liszt en est le Fils, et Saint-Saëns l'Esprit. De nos jours, la Russie et l'Allemagne ont étendu son domaine; avec Rimsky-Korsakow et Richard Strauss, de nouvelles tendances se sont affirmées, l'un s'occupant surtout du côté pittoresque, l'autre mêlant à son art des préoccupations littéraires et ne craignant même pas d'aborder la philo-

1. Goethe, *Poésies*, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, éditeur.

sophie. M. Paul Dukas, tout en puisant dans les poésies de Gœthe, s'en tient aux données classiques de l'école française. Son poème symphonique est un scherzo savamment construit et habilement développé, où l'élégance et l'esprit, qualités de race, ne perdent jamais leurs droits. Trois motifs principaux servent de base mélodique à l'ouvrage.

Le premier, exposé dès le début, peut s'appeler le *motif des Sortilèges*. Il comprend deux éléments thématiques : le premier, exposé par les violons avec sourdine dès la deuxième mesure et demeurant presque immuable au cours du morceau; le second faisant suite immédiatement au premier, présenté successivement par la clarinette, le hautbois et la flûte, se prêtant à des variantes et, après l'introduction, engendrant le scherzo proprement dit (thème en *fa* mineur, 3/8, confié d'abord à trois bassons).

Le second motif qui figure aussi dans l'introduction, avec son caractère léger, sautillant, franchement chromatique, dit par les flûtes, hautbois et clarinettes, est le *motif de l'Apprenti*.

Le troisième motif, celui de l'*Evocation*, est une sorte de fanfare, ou tout au moins d'appel des instruments de cuivre; il se mêle aux différentes combinaisons des thèmes principaux et, pour finir, il exprime l'idée de *maîtrise*, en apparaissant, élargi, dans le *postlude* qui ramène le mouvement calme de l'Introduction.

Exécuté pour la première fois en 1897, à la Société nationale, sous la direction de l'auteur, ce Scherzo fut aussitôt compris et admiré; dans un remarquable article sur M. Paul Dukas, M. Gustave Samazeuilh (1) l'a très justement caractérisé : « Poème symphonique si l'on veut, qui commente à souhait la mordante ballade de Gœthe, mais pièce avant tout logiquement établie, portant en soi-même son sens et bien digne par son rythme ironique, sa verve endiablée et son éblouissante écriture instrumentale de rester comme modèle d'un genre difficile entre tous. » L'accueil du début s'est renouvelé par la suite, car peu à peu, l'*Apprenti sorcier* a fait le tour des orchestres européens : Weingartner l'a présenté à l'Allemagne et Mangelberg à la Hollande : on le joue maintenant un peu partout. Son succès l'a rendu populaire ; il est en passe de devenir classique.

(1) *Le Courrier Musical*, 15 Novembre 1907.

LA MER, Esquisses Symphoniques

CLAUDE DEBUSSY

De l'Aube à midi sur la Mer — Jeux de Vagues — Dialogue du Vent et de la Mer

Sous ce titre, l'auteur de *Pelléas et Mélisande* a réuni trois pièces symphoniques auxquelles il a donné le sous-titre d'esquisses. Ce terme, emprunté au vocabulaire des peintres, n'est pas employé ici sans raison; car il s'agit réellement de tableaux, ou plutôt d'études faites d'après nature. Au cours d'une villégiature à Jersey, devant ce spectacle grandiose de la mer tour à tour caressante et furieuse, symbole de la vie, dans cette splendeur des vagues qui déferlent et des vents qui mugissent, le compositeur a tâché de noter la voix de l'océan; il en a goûté le charme et ressenti l'effroi; il a fait œuvre pittoresque, ou mieux picturale; il a peint, si l'on peut s'exprimer ainsi avec des sons. Dans chacune de ces trois parties : 1° De l'aube à midi sur la mer; 2° Jeux de vagues; 3° Dialogue du vent et de la mer, il ne faut donc chercher, ni le classique allegro, ni l'émouvant adagio, ni le traditionnel finale; il ne s'y rencontre guère le développement des thèmes au sens technique et scho-

lastique du mot. Il y a plus d'indépendance dans la pensée et de souplesse dans la réalisation; la fantaisie prime ici la règle.

Commencée en 1903, l'œuvre porte à la dernière page du manuscrit la date du 5 mars 1905, elle représente donc une gestation relativement longue, un effort soutenu et non une improvisation. On peut y voir une sorte de palette sonore, où l'habileté du pinceau mêle des tons rares et brillants pour traduire, dans toute la variété de leur gamme, les jeux d'ombre et de lumière, tout le clair-obscur des flots changeants et des cieux infinis. Certains éclats de cuivre sembient les rais de soleil qui, tout à coup, glissent à la surface liquide et la font étinceler comme un miroir éblouissant; certains arpèges de cordes semblent les remous profonds de lames en marche qui vont s'écrouler sur le rivage, en fouettant l'air avec la mousse de leur écume. Parfois, un simple trait de flûte laisse deviner le souffle de la brise; parfois, quelque trouble dessin d'alto fera songer à la course précipitée des vaguelettes qui se chevauchent en leur incessant clapotis. C'est de la musique réaliste, si l'on veut, mais qui, ne se bornant pas à la reproduction plus ou moins ingénieuse des bruits matériels, exprime aussi l'émotion de l'artiste devant la nature; c'est, en somme le produit d'un art curieux et raffiné, dont la formule appartient bien en propre à son auteur, et explique, à l'heure présente, son universelle renommée.

CHARLES MALHERBE

○○○○○○○
Imp.-Pap. · . ·
M. Chédeville
. ·. · . · . 4, rue
Rameau (2e) . ·
○○○○○○○

A. Durand et Fils ÉDITEURS 4, Place de la Madeleine, Paris

BIBLIOTHÈQUE DE PARTITIONS

FORMAT DE POCHE IN-16

Albeniz (I.)	Catalonia	5	»
Debussy (C.)	La Mer, 3 esquisses symphoniques	7	»
»	1er Quatuor	3	»
»	La Damoiselle Elue	5	»
»	Pelléas et Mélisande	40	»
»	Danses sacrée et profane	2	»
»	Images. Gigue. Ibéria. Rondes du Printemps. (sous presse)		
Dukas (P.)	L'Apprenti Sorcier	5	»
»	Ariane et Barbe Bleue	40	»
»	Polyeucte, ouverture (sous presse)		
d'Indy (V.	Op. 12. Le Camp de Wallenstein	4	»
»	Op. 12. Max et Thécla	3	»
»	Op. 12. La Mort de Wallenstein	4	»
»	Op. 42. Istar	4	»
»	Op. 45. 2e Quatuor	3	»
»	Op. 47. Médée	5	»
»	Op. 57. 2e Symphonie en **Si** bémol	8	»
»	Op. 61. Jour d'Eté à la Montagne	7	»
»	Op. 62. Souvenirs	5	»
»	Prélude du 3e acte de Fervaal	3	»
Lalo (Ed.)	Op. 21. Symphonie Espagnole	5	»
Rabaud (H.)	Procession Nocturne	3	»
Ravel (M.)	Rapsodie Espagnole	6	»
Roger-Ducasse	Suite Française en **Ré** majeur	6	»
»	Quatuor en **Ré** mineur	3	»
»	Variations plaisantes pour harpe obligée et orchestre	5	»
Saint-Saens (C.)	Op. 2. 1re Symphonie	5	»
»	Op. 22. 2e Concerto pour Piano	4	»
»	Op. 28. Introduction et Rondo Capriccioso	3	»
»	Op. 31. Le Rouet d'Omphale	4	»
»	Op. 34. Marche Héroïque	2	50
»	Op. 39. Phaëton	4	»
»	Op. 40. Danse Macabre	4	»
»	Op. 44. 4e Concerto pour Piano	4	»
»	Op. 45. Le Déluge	8	»
»	Op. 50. La Jeunesse d'Hercule	4	»
»	Op. 55. 2e Symphonie	5	»
»	Op. 60. Suite Algérienne	5	»
»	Op. 61. 3e Concerto pour Violon	4	»
»	Op. 78. 3e Symphonie	8	»
»	Op. 103. 5e Concerto pour Piano	4	»
»	Op. 112. Quatuor	3	»
»	Op. 130. La Foi, 3 tableaux symphoniques (sous presse)		
Samazeuilh (G.)	Une Etude Symphonique d'après « **La Nef** » (sous presse)		
Schmitt (Fl.)	Etude Symphonique d'après le « **Palais Hanté** » (sous presse).		
Wagner (R.)	Ouverture de Tannhauser	3	»
»	Bacchanale de Tannhauser	3	»
»	Prélude de Lohengrin	1	»
»	Lohengrin, Introduction du 3e acte	1	50
Witkowski (G. M.)	Quatuor	3	»

ML
42
P3M3

Malherbe, Charles Théodore
(ed.)
Programme des quatre con-
certs d'orchestre de musique

997874

ML
42
P3M3

Malherbe, Charles Théodore
(ed.)
Programme des quatre
concerts d'orchestre de
musique française moderne